Titus Burckhardt

MIROIR DE L'INTELLECT



L'Age d'Homme | Delphica

Miroir de l'Intellect s'ouvre sur une critique pénétrante des principales thèses de Teilhard de Chardin qui, par la légitimation philosophico-religieuse qu'elles ont apportée à l'évolutionnisme darwinien, reflètent et renforcent à la fois les tendances profondes de la mentalité moderne et se situent aux antipodes du point de vue traditionnel. Ce dernier fournit la clé de compréhension des « deux exemples de symbolisme chrétien » et du « message théologique des icônes russes », auxquels sont consacrés les deux chapitres suivants. Dans l'admirable article intitulé « Le symbolisme de l'eau », Burckhardt montre la profondeur, la vérité et l'adéquation universelles du langage symbolique traditionnel. Dans « L'homme conservateur », il traite, sur un mode absolument non politique, des attitudes conservatrices et autoprotectrices qu'individus et sociétés auraient intérêt à adopter dans un monde où s'effondrent toutes les normes sociales, éthiques et spirituelles, et où règnent un individualisme et un relativisme généralisés. Dans cette perspective, l'exemple de l'Islam est particulièrement significatif si tant est qu'on en reste à la plus pure spiritualité musulmane à travers l'étude des différentes formes qu'elle a engendrées.

Titus Burckhardt, issu d'une vieille famille patricienne de Bâle et fils du sculpteur Carl Burckhardt, est né en 1908 et mort en 1984. Il fut avec René Guénon et Frithjof Schuon l'un des plus éminents représentants de l'école de pensée traditionnelle, dont il a appliqué les principes dans ses exposés concernant aussi bien la métaphysique pure que la cosmologie, le symbolisme et les arts traditionnels. Parmi ses principaux ouvrages, on peut citer : L'Art de l'Islam, Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam, Principes et méthodes de l'art sacré, Chartres et la genèse de la cathédrale, Science moderne et Sagesse traditionnelle, Aperçus sur la Connaissance sacrée.

En dehors de ses livres majeurs, une grande partie de l'œuvre de Burckhardt se présente sous la forme d'articles parus soit en français, soit en allemand dans des revues très diverses. La plupart de ceux-ci ont maintenant été réunis en volumes et Miroir de l'Intellect *constitue le quatrième et dernier recueil de ces articles.*

Collection *Delphica*
dirigée par Pierre-Marie Sigaut
a publié
Jean Borella : *La Crise du symbolisme religieux*
Frithjof Schuon : *Le Jeu des Masques*

ISBN 2-8251-0264-4



Collection DELPHICA
dirigée par Pierre-Marie SIGAUD

Ouvrages parus :

Jean Borella, *La Crise du symbolisme religieux.*
Antoine Fabre-d'Olivet, *La langue hébraïque restituée.*
Antoine Fabre-d'Olivet, *Les Vers dorés de Pythagore.*
Bernard Gorceix, *Johann Georg Gichtel, théosophe d'Amsterdam.*
Jean-Pierre Laurant, *Le Sens caché dans l'œuvre de René Guénon.*
Frithjof Schuon, *Le Jeu des masques.*

A paraître :

Ananda K. Coomaraswamy, *La Transformation de la nature en art.*
Seyyed Hossein Nasr, *L'Islam traditionnel face au monde moderne.*
Jean Borella, *Lumières de la théologie mystique.*

TITUS BURCKHARDT

MIROIR DE L'INTELLECT

TRADUIT PAR BÉNÉDICTE VIEGNES

Introduction de William Stoddart

L'AGE D'HOMME

RECUEILS D'ESSAIS DU MÊME AUTEUR DÉJÀ PARUS :

I *Symboles* (Premier recueil d'essais, Archè, Milan ; Dervy, Paris ; 1979).

1 - Le masque sacré
2 - Le symbolisme du jeu des échecs
3 - La Jérusalem céleste et le Paradis de Vaikuntha
4 - Le retour d'Ulysse
5 - Considérations sur l'Alchimie
6 - Les sciences traditionnelles à Fès
7 - Commentaire des Noms divins par l'Imam Ghazzâlî
8 - Du « Barzakh »
9 - La prière d'Ibn Mashîsh

II *Science moderne et Sagesse traditionnelle* (Deuxième recueil d'essais, Archè, Milan ; Dervy, Paris ; 1986)

1 - Cosmologia perennis
2 - Science sans sagesse
3 - L'origine des espèces
4 - Psychologie moderne et sagesse traditionnelle
5 - Sur la *Divine Comédie* de Dante.

III *Aperçus sur la connaissance sacrée* (Troisième recueil d'essais, Archè, Milan, 1987)

1 - Folklore dans l'art ornemental
2 - Principes et méthodes de l'art traditionnel
3 - L'art musulman
4 - Nature de la perspective cosmologique
5 - Temple, corps de l'homme divin
6 - Symbolique du miroir dans la mystique islamique
7 - De la Thora, de l'Evangile, et du Qoran
8 - Le prototype unique
9 - La Danse du Soleil

Pour les autres ouvrages et articles de Titus Burckhardt, on voudra bien se reporter à la bibliographie complète qui figure à la fin de ce volume.

INTRODUCTION

Titus Burckhardt : sa vie et son œuvre

Titus Burckhardt, Suisse allemand, est né à Florence en 1908 et décédé à Lausanne en 1984. Il a consacré toute sa vie à l'étude et à l'exposition des différents aspects de la Sagesse et de la Tradition.

A l'âge de la science moderne et de la technocratie, Titus Burckhardt fut l'un des plus subtils et des plus puissants interprètes de la vérité universelle, dans le domaine de la métaphysique aussi bien que dans celui de la cosmologie et de l'art traditionnel. Dans un monde dominé par l'existentialisme, la psychanalyse et la sociologie, il fut l'un des plus grands porte-parole de la *philosophia perennis*, cette « sagesse incréée » qui s'exprime dans le Platonisme, le Vedânta, le Soufisme, le Taoïsme et les autres authentiques enseignements ésotériques et sapientiels. En termes de littérature et de philosophie, il fut un membre éminent de l'« école traditionaliste » du vingtième siècle.

Le grand précurseur et initiateur de l'école traditionaliste fut René Guénon (1886-1951). Celui-ci fait remonter l'origine de ce qu'il appelle la déviation moderne à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance, cette grande irruption de la sécularisation

qui vit le nominalisme l'emporter sur le réalisme, l'individualisme (ou l'humanisme) remplacer l'universalisme, et l'empirisme bannir la scolastique. Une partie importante de l'œuvre de Guénon est donc constituée par sa critique du monde moderne effectuée d'un point de vue implacablement « platonicien » ou métaphysique. Celle-ci est pleinement développée dans ses deux remarquables ouvrages *La crise du monde moderne* et *Le règne de la quantité et les signes des temps*. Le côté positif de l'œuvre de René Guénon se manifeste dans son exposition des principes immuables de la métaphysique universelle et de l'orthodoxie traditionnelle. Sa source principale fut la doctrine de la « non-dualité » de Shankara *(advaïta)*, et son maître-livre à cet égard *L'homme et son devenir selon le Vedânta*. Cependant, il se tourna aussi volontiers vers d'autres sources traditionnelles comme autant d'expressions diverses de la Vérité une et supra-formelle. Un dernier aspect de l'œuvre de Guénon est représenté par sa brillante exposition du contenu intellectuel des symboles traditionnels, quelle que soit leur religion d'origine, comme en témoigne son livre *Symboles fondamentaux de la science sacrée*.

Un érudit de renom profondément influencé par Guénon fut Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947), qui, parallèlement à ses éminentes qualités et à ses talents personnels, eut le mérite de découvrir relativement tard dans sa vie le point de vue traditionnel, tel qu'il avait été exposé si amplement et si précisément par les livres de Guénon, et de se laisser parfaitement convaincre de son bien-fondé et de sa justesse.

Il est important de noter que les écrits de Guénon,

bien que d'une importance décisive, sont de caractère purement théorique et n'ont pas la prétention de traiter de la question de la « réalisation ». En d'autres termes, leur objet est généralement l'« intellectualité » (ou la doctrine) et non directement la « spiritualité » (ou la méthode).

Le soleil se leva pour l'école traditionaliste avec l'apparition de l'œuvre de Frithjof Schuon (né à Bâle en 1907). Il y a trente ans, un thomiste anglais écrivit à son sujet : « Son œuvre a l'autorité intrinsèque d'une intelligence contemplative. »[1] Plus récemment, un illustre universitaire américain a déclaré : « En profondeur et en ampleur, c'est un parangon de notre temps. Je ne connais pas de penseur vivant qui lui soit comparable. »[2] T.S. Eliot émit une opinion semblable lorsqu'il écrivit en 1953 au sujet du premier livre de Schuon : « Je n'ai rencontré aucun livre plus impressionnant en fait d'étude comparative des religions d'Orient et d'Occident. »

C'est pendant la deuxième partie de la vie de Guénon que parurent les premiers écrits de Frithjof Schuon. Jusqu'à sa mort, Guénon désigna Schuon (par exemple dans les *Etudes Traditionnelles*) comme « notre éminent collaborateur ». Schuon développa avec une vigueur renouvelée la critique pénétrante et irréfutable du monde moderne amorcée par Guénon, et atteignit des sommets insurpassables dans la manière dont il expose la vérité essentielle — illuminatrice et salvatrice — qui se trouve au cœur de toutes les formes révélées. Schuon a donné à cette

1. Bernard Kelly, in *Dominican Studies* (Londres), vol. 7, 1954.
2. Professeur émérite Huston Smith, 1974.

vérité supra-formelle le nom de *religio perennis*. Ce terme, qui n'implique pas le rejet des termes similaires de *philosophia perennis* et de *sophia perennis*, suggère néanmoins une dimension supplémentaire infailliblement présente dans ses écrits. C'est que la compréhension intellectuelle entraîne une responsabilité spirituelle, que l'intelligence requiert un complément de sincérité et de foi, et que le « voir » (en hauteur) implique le « croire » (en profondeur). En d'autres termes, plus vaste est notre perception de la vérité essentielle et salvatrice, plus grande est notre obligation d'un effort de « réalisation » intérieure ou spirituelle.

L'œuvre de Schuon débute par une étude d'ensemble, dont le titre même sert à en établir les fondements : *De l'Unité transcendante des religions*. La liste de ses ouvrages ultérieurs inclut : *Language of the Self* (sur l'Hindouisme), *Images de l'Esprit* (sur le Bouddhisme et le Shinto), *Comprendre l'Islam, Castes et Races, Logique et Transcendance*, et plus récemment un grand recueil d'aperçus philosophiques et spirituels intitulé *L'Esotérisme comme Principe et comme Voie*.

Revenons-en maintenant à Titus Burckhardt. Bien qu'il ait vu le jour à Florence, Burckhardt était issu d'une famille patricienne de Bâle. Il était le petit-neveu du célèbre historien de l'art Jacob Burckhardt et le fils du sculpteur Carl Burckhardt. Il était aussi d'un an le cadet de Frithjof Schuon, et ils passèrent ensemble à Bâle leurs premières années d'école à l'époque de la Première Guerre mondiale. Ce fut le début d'une amitié intime et d'une union intellectuelle et spirituelle profondément harmonieuse qui devait durer toute sa

vie.

Le principal exposé métaphysique de Burckhardt, qui fournit un complément admirable à l'œuvre de Schuon, est *L'Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*[3]. Ce livre analyse d'une façon compréhensive et concise la nature de l'ésotérisme comme tel. Par une série de définitions lucides et sobres, il précise ce qu'est l'ésotérisme et ce qu'il n'est pas, puis examine les fondements doctrinaux de l'ésotérisme islamique, ou soufisme, et termine sur une description inspirée de l'« alchimie spirituelle » ou de la voie contemplative qui mène à la réalisation intérieure. Cet ouvrage établit Burckhardt comme l'interprète par excellence, après Schuon, de la doctrine intellectuelle et de la méthode spirituelle.

Burckhardt a consacré une grande partie de ses écrits à la cosmologie traditionnelle qu'il a perçue plutôt comme la « servante » *(ancilla)* de la métaphysique. Il en a formulé les principes dans un article important : « Nature de la perspective cosmologique » publié dans les *Etudes Traditionnelles* en 1948. Bien plus tard, il a traité systématiquement tout le champ de la cosmologie — avec des références détaillées aux principales branches de la science moderne — dans un traité exahaustif : « Cosmologie et science moderne. »[4]

Non sans rapport avec son intérêt pour la cosmologie, Burckhardt avait une affinité particulière avec les arts traditionnels et une compréhension profonde de

3. Dervy-Livres.

4. *Etudes Traditionnelles*, 1965 ; repris dans *Science moderne et Sagesse traditionnelle*, Archè, Milan ; Dervy, Paris ; 1986.

l'architecture, de l'iconographie et des autres formes de l'art et de l'artisanat traditionnels. Il souligna en particulier la façon dont ces derniers avaient été — et peuvent encore être — mis en valeur spirituellement : en tant qu'activités ou métiers transmettant, en vertu de leur symbolisme inhérent, un message doctrinal, et aussi en tant que supports de réalisation spirituelle ; bref, en tant que moyens de grâce. *Ars sine scientia nihil.* Il s'agit de *scientia sacra* et d'*ars sacra*, deux faces d'une même réalité. C'est le domaine, au sein des différentes civilisations traditionnelles, des initiations artisanales — par exemple, en ce qui concerne le Moyen Age, le domaine de la maçonnerie opérative et de l'alchimie. L'œuvre principale de Burckhardt en matière de cosmologie fut son livre *Alchimie : sa signification et son image du monde*, lumineuse présentation de l'alchimie comme expression d'une psychologie spirituelle et comme support intellectuel et symbolique de la contemplation et de la réalisation.

Dans le domaine de l'art, le principal ouvrage de Burckhardt est son livre *Principes et méthodes de l'art sacré* qui contient maints chapitres remarquables sur la métaphysique et l'esthétique de l'Hindouisme, du Boudhisme, du Taoïsme, du Christianisme et de l'Islam, et se termine par un aperçu concret et pratique sur la situation contemporaine intitulé « Décadence et renouveau de l'art chrétien ». Un abrégé des éléments essentiels de cet ouvrage fondamental doit paraître pour la première fois dans *The Unanimous Tradition*, recueil d'articles d'auteurs traditionalistes présenté par Ranjit Fernando [5].

5. Institute of Traditional Studies, Colombo, Ceylan, sous-presse.

Pendant les années cinquante et soixante, Burckhardt fut directeur artistique de la maison d'édition Urs Graf à Olten près de Bâle. Durant cette période, sa principale activité fut la préparation et la publication de toute une série de fac-similés de beaux manuscrits enluminés du Moyen Age, en particulier les premiers manuscrits celtiques de l'Evangile, tels que le Livre de Kells et le Livre de Durrow (du Trinity College à Dublin), et le Livre de Lindisfarne (de la British Library à Londres). Ce fut un travail de pionnier de la plus haute qualité en même temps qu'une réussite insigne dans le domaine de l'édition qui connut immédiatement un accueil favorable de la part des experts comme du grand public.

Sa magnifique édition d'un fac-similé du livre de Kells valut à Burckhardt une rencontre inoubliable avec le Pape Pie XII. Les Editions Urs Graf souhaitaient présenter un exemplaire de l'ouvrage à la sainte et princière personne du Pape, et on décida que nul n'était mieux qualifié pour ce faire que le directeur artistique Burckhardt. Aux yeux du Pape, Burckhardt était apparemment un gentilhomme protestant de Bâle. Le Pape lui accorda une audience privée à sa résidence d'été de Castel Gandolfo. Quand, dans la salle d'audience, la silhouette vêtue de blanc du Pape apparut soudain, ce dernier s'approcha de son visiteur de manière accueillante et lui dit en allemand : *Sie sind also Herr Burckhardt* ? (« Alors, vous êtes Monsieur Burckhardt ? »). Burckhardt s'inclina, et quand le Pape lui offrit sa main portant l'anneau du pêcheur, il la prit respectueusement dans la sienne. Toutefois, en non-catholique qu'il était, il baisa, non l'anneau

(comme il est de coutume chez les catholiques), mais les doigts du Pape. « Ce que le Pape permit en souriant », ajoute Burckhardt.

Durant un moment, les deux hommes s'entretinrent ensemble de l'Age des Ténèbres et de ces manuscrits des Evangiles d'une insurpassable beauté qui avaient été produits avec tant d'amour et tant d'art. Au terme de l'audience, le Pape donna sa bénédiction : « Du fond du cœur, je vous bénis, vous-même, votre famille, vos collègues, et vos amis. »

C'est pendant les années passées aux Editions Urs Graf que Burckhardt présida à la publication de la collection « Hauts lieux de l'Esprit » *(Stätten des Geistes).* Il s'agit d'études historiques et spirituelles ayant pour objet les manifestations du sacré dans les grandes civilisations, dont le Mont Athos, l'Irlande celtique, le Sinaï, Constantinople et autres lieux. Burckhardt y contribua personnellement par les livres *Sienne, ville de la Vierge, Chartres et la genèse de la cathédrale*, et *Fès, haut lieu de l'Islam. Sienne* est une description émouvante de la grandeur, et finalement de la décadence d'une cité chrétienne qui, du point de vue architectural, demeure encore aujourd'hui une sorte de joyau gothique. La partie la plus intéressante de l'ouvrage est toutefois l'histoire de ses saints. Burckhardt consacre bon nombre de pages à Sainte Catherine de Sienne (qui n'hésita jamais à reprendre le Pape de son temps quand elle le jugea nécessaire) et à Saint Bernardin de Sienne (qui fut l'un des catholiques les plus célèbres à pratiquer l'invocation du Saint Nom et à prêcher au peuple la doctrine du pouvoir salvateur de ce Nom). *Chartres* est l'histoire de l'« idéalisme »

religieux (au meilleur sens du terme), celui qui soutint la conception et la réalisation concrète des cathédrales du Moyen Age, témoins ineffaçables d'une époque de foi à travers les siècles humanistes ultérieurs. Dans *Chartres*, Burckhardt expose avec finesse non seulement le contenu intellectuel et spirituel du roman et du gothique comme tels, mais aussi des différentes nuances et expressions du seul roman. C'est un exemple parfait de ce qu'est le discernement intellectuel.

L'un des chefs-d'œuvre de Burckhardt est sans aucun doute son livre *Fès, haut lieu de l'Islam*. Alors qu'il était jeune homme, dans les années trente, Burckhardt avait passé plusieurs années au Maroc, où il avait noué des liens d'amitié intime avec plusieurs remarquables représentants de l'héritage spirituel maghrébin encore subsistant. Ce fut de toute évidence une période de formation dans sa vie, et une large part de son message et de son style ultérieurs trouve son origine dans ces premières années. Dès cette époque, il mit par écrit une grande partie de son expérience, sans la publier alors, et c'est seulement à la fin des années cinquante que ces écrits et ces expériences vinrent à maturité dans un livre définitif et magistral. Dans *Fès, haut lieu de l'Islam*, Burckhardt raconte l'histoire d'un peuple et de sa religion, histoire qui fut souvent violente, souvent héroïque, et parfois sainte. Tout au long de cette histoire court la trame de la piété et de la civilisation islamiques, que Titus Burckhardt décrit d'une manière sûre et éclairée, tout en relatant maints enseignements, paraboles et miracles des saints des siècles passés, et en présentant non seulement les arts

et l'artisanat de la civilisation islamique, mais aussi ses sciences « aristotéliciennes » et ses méthodes administratives. On trouve beaucoup à apprendre en matière de gouvernement des hommes et des sociétés dans l'exposé clairvoyant que fait Burckhardt des principes qui sous-tendent les vicissitudes dynastiques et tribales, avec leurs échecs et leurs succès.

Dans un esprit proche de *Fès*, une autre œuvre de maturité de Burckhardt est son livre *La culture maure en Espagne*. Comme toujours, c'est un livre empreint de vérité et de beauté, de science et d'art, de piété et de culture traditionnelle. Ici, comme dans ses autres livres, il est question du caractère romanesque, chevaleresque, poétique et véridique de la vie prémoderne.

Pendant ses premières années au Maroc, Burckhardt se plongea dans l'étude de la langue arabe et assimila les classiques du soufisme dans leur texte original. Lors des dernières années de sa vie, il devait partager ces trésors avec un large public par ses traductions d'Ibn 'Arabî [6] et de Jîlî [7]. L'un de ses plus importants travaux fut à cet égard sa traduction des lettres spirituelles du célèbre Shaikh marocain Moulay al-'Arabî ad-Darqâwî [8]. Ces lettres, précieux recueil de conseils pratiques, constituent un classique de la spiritualité.

Le dernier grand ouvrage de Burckhardt fut son

6. *La Sagesse des Prophètes* (Fusûs al-Hikam), Albin-Michel, Paris, 1955.

7. *De l'Homme Universel* (Al-Insân al-Kamil), Derain, Lyon, 1953.

8. *Lettres d'un Maître Soufi*, Archè, Milan ; Dervy, Paris ; 1978.

importante monographie *L'art de l'Islam*. Les principes intellectuels et la fonction spirituelle de la création artistique — illustrés ici dans ses formes islamiques — nous y sont clairement et richement présentés. C'est avec ce beau volume que se clôt l'admirable corpus littéraire de Titus Burckhardt.

*
**

Le recueil posthume que nous proposons au lecteur dans les pages suivantes comprend pratiquement tous les articles de Titus Burckhardt (fussent-ils publiés dans des revues françaises ou allemandes) qui n'ont pas paru dans les recueils d'essais antérieurs (*Symboles, Science moderne et Sagesse traditionnelle* et *Aperçus sur la Connaissance sacrée*). Nous attirons l'attention du lecteur sur la bibliographie (qui apparaît en appendice à ce volume) dans laquelle se trouvent les détails de toutes les publications, originales et en traduction, de Titus Burckhardt.

William Stoddart

I

CONTRE TEILHARD DE CHARDIN

L'esprit, ou intellect, humain possède la capacité de transcender les contingences biologiques, de voir les choses objectivement et essentiellement, et de formuler des jugements. Teilhard de Chardin confond la faculté cérébrale avec celle que l'on peut appeler « noétique ». Le *Nous* (= Intellect = Esprit) n'est pas réductible à la seule activité du cerveau ; le cerveau « tâtonne » vers la connaissance, alors que l'Intellect tranche et connaît directement. La faculté vraiment intellectuelle — qui consiste à distinguer le vrai du faux, à opérer le discernement entre l'Absolu et le relatif — est par rapport au plan biologique ce que la ligne verticale est pour la ligne horizontale, métaphoriquement parlant : elle relève d'une dimension ontologique entièrement différente. Et c'est précisément parce que l'homme porte en lui-même cette dimension qu'il ne saurait être seulement un phénomène biologique transitoire ; au contraire, il est, dans ce monde physique et terrestre, un centre absolu. Cette centralité se révèle aussi par le don du langage, qui n'appartient qu'à l'être humain, et qui, justement, présuppose la faculté d'objectiver les choses, de se situer au-delà et au-dessus des apparences.

Le caractère absolu de l'état humain et de la forme qu'il revêt sur cette terre se trouve confirmé par la doctrine de l'Incarnation du Verbe Divin, doctrine qui perd toute signification dans le système de Teilhard. S'il est vrai que l'homme possède fondamentalement la capacité de connaître Dieu, si en d'autres termes l'accomplissement de la fonction qui est la sienne par définition est bien une voie menant à Dieu, il s'ensuit logiquement que l'apparition sur terre d'un surhomme n'a aucune justification. Une telle créature serait un pléonasme.

Pauvres saints ! Ils sont venus un million d'années trop tôt ! Pas un seul, toutefois, n'eût jamais accepté l'idée que Dieu puisse être atteint sur le plan biologique, ou par la voie d'une recherche scientifique collective.

D'après le système teilhardien, la faculté « noétique » de l'homme est liée à sa genèse biologique, non pas comme l'œil est en relation avec les autres parties du corps humain, mais plutôt comme une phase d'un développement est en rapport avec le développement pris dans son ensemble, ce qui n'est pas du tout la même chose. L'œil peut voir les autres membres et organes, ne serait-ce que dans un miroir, mais le simple fragment ne saurait avoir connaissance du tout dont il émane. Ceci avait déjà été établi par Aristote : quiconque affirme que toute chose est dans un état de flux ne pourra jamais prouver cette affirmation, pour la simple raison que cette dernière ne peut s'appuyer sur rien qui soit en dehors de ce flux ; il y a donc contradiction interne.

Une déclaration doctrinale qui se réfère non pas à la

métaphysique, mais à un dogme ou bien à une question morale, peut être parfaitement valide dans le cadre de telle religion, sans pour autant être nécessairement valide dans le cadre d'une autre religion, laquelle sera pourtant aussi authentique que la première. Mais ceci ne s'applique pas à Teilhard de Chardin ; sa thèse sur l'origine de l'homme est opposée, non seulement à la forme et à l'esprit de la doctrine chrétienne, mais aussi à toute la sagesse traditionnelle. Disons simplement que cette thèse est fausse, et qu'elle n'exprime pas la moindre parcelle de vérité transcendante. Comment le pourrait-elle, du reste, puisqu'elle rejette la notion même de vérité : d'après Teilhard de Chardin, l'intelligence elle-même, y compris ce qu'il y a de plus profond et d'implicitement divin en elle, est soumise à la loi du changement ; elle évolue, parallèlement à l'évolution supposée de la matière, de telle sorte qu'elle ne saurait avoir de contenu fixe et immuable ; l'intellect humain, toujours selon Teilhard, est entièrement « en devenir ». C'est là, au demeurant, que la thèse teilhardienne se contredit elle-même, car si l'intelligence humaine n'a pas d'existence en dehors de la matière, laquelle est dans un processus de transformation progressive depuis l'âge des premiers mollusques, comment l'homme, cet être « à demi développé », pourrait-il donc embrasser du regard la totalité du mouvement qui le porte en avant ? Comment ce qui est essentiellement impermanent pourrait-il bien juger de la nature de l'impermanence ? Ce seul argument devrait suffire pour ruiner la thèse teilhardienne. Il reste à expliquer pourquoi cette thèse a rencontré un tel succès.

L'homme moyen de notre époque « croit » avant tout en la science — le science qui a produit la chirurgie et l'industrie modernes — et cette foi constitue pratiquement toute sa religion. S'il se considère en même temps chrétien, ces deux « religions » vont entrer en conflit à l'intérieur de son âme, et ce conflit provoque une crise latente qui exige une solution. Teilhard a pu donner l'illusion d'apporter cette solution. Il « réconcilie les opposés », mais non point, comme il devrait le faire, en opérant une distinction entre des niveaux de réalité différents — d'une part celui de la science, qui est exacte sur son plan, mais nécessairement fragmentaire et conditionnelle, et d'autre part celui de la foi, qui est lié a des certitudes éternelles. Non, Teilhard crée une confusion inextricable entre ces deux niveaux : il prête à la science empirique un caractère de certitude absolue, qu'elle n'a point et ne saurait avoir, et projette en Dieu Lui-même l'idée de progrès.

En outre, il met en avant la théorie de la transformation des espèces comme s'il s'agissait d'un fait avéré, alors que ce n'est qu'une simple hypothèse, comme l'admettent d'ailleurs la plupart de ses partisans sérieux ; en fait, on n'a jamais produit aucune preuve valable de cette théorie, et si malgré tout elle reste en vigueur, c'est parce que les esprits modernes ne peuvent concevoir qu'une genèse située dans le temps. La genèse « verticale » des formes particulières de la vie, à partir des degrés supra-formels et animiques de l'existence, dépasse tout simplement leur horizon intellectuel. Néanmoins, l'honnêteté scientifique exige que l'on fasse la différence entre la preuve et

l'hypothèse, et que l'on ne bâtisse pas, comme le fait Teilhard, toute une philosophie — et en fait une pseudo-religion — sur une base entièrement conjecturale. Il n'est pas du tout fortuit que Teihard fût dupe de la fameuse supercherie de Piltdown — l'*Eoanthropos* de triste mémoire — et qu'il fût l'un des inventeurs du non moins fantaisiste « Sinanthrope » de Chou-Kou-Tien ! Mais l'aspect le plus pervers et le plus grotesque du Teilhardisme est le fait qu'il se voie obligé de considérer les prophètes et les sages d'autrefois comme des êtres mentalement « sous-développés » : ne sont-ils pas un peu plus proches du singe que ne l'est l'homme moderne ? Il est vrai qu'a cet égard la thèse de Teilhard de Chardin n'a rien d'original. Sa seule innovation est d'être un cheval de Troie destiné à introduire le matérialisme et le progressisme au sein même de la religion.

II

DEUX EXEMPLES DE SYMBOLISME CHRÉTIEN

Le Coffre de bois

En raison de sa forme géométrique, comprenant six côtés plats, que le coffre (traditionnellement taillé dans une seule pièce de bois) possède en commun avec l'arche, la maison, le cercueil, il est vu, dans la sagesse traditionnelle de tous les peuples, comme un symbole de la terre — non pas la terre en un sens géographique, mais dans un sens transposé, la « terre » comprise comme un degré de manifestation (l'état terrestre), qui soutient ou contient la vie, de même que le coffre renferme des objets précieux, et qui, pareil à l'arche, flotte sur la profondeur des eaux. Il existe une opposition symétrique entre le symbole de la croix tridimensionnelle, à six branches, laquelle représente le monde en tant qu'il rayonne vers l'extérieur à partir d'un centre, et celui du coffre sacré, qui dans sa forme d'hexaèdre, pareil à un cristal, symbolise le stade achevé de la création.

Il ne fait aucun doute que les masques grotesques que l'on trouve sur les murs extérieurs des églises romanes ont été placés là comme des instruments d'exorcisme contre les esprits impurs. La façon dont peuvent agir de tels masques conjuratoires se comprend aisément : que l'on se représente un homme s'approchant d'un sanctuaire, et s'efforçant d'élever son esprit vers le divin : aussitôt, tous les bas-fonds de son psychisme, par une réaction naturelle de l'âme, vont avoir tendance à remonter, et à essayer d'envahir ses pensées, sous une multitude d'apparences. Si, à ce moment précis, son regard s'arrête sur un masque qui représente, avec une grossièreté bien reconnaissable, toute son avidité, sa passivité et sa concupiscence, il sera à même de les considérer objectivement, et d'en rire. C'est ainsi que l'esprit impur se trouve exorcisé, et contraint à fuir.

Ces masques de pierre contribuent donc à démasquer l'âme, mais selon un processus diamétralement opposé à celui de la psychanalyse moderne. Dans le cadre de celle-ci, l'individu affligé d'impulsions douteuses est invité à accepter ses complexes comme un aspect de lui-même. Au contraire, l'homme médiéval, éveillé par un tel exorcisme, considère l'intrus comme un ennemi de l'extérieur, une impulsion indépendante de lui-même, et qui, à l'instar d'une maladie, a cherché à s'implanter en lui, et qu'il lui aura suffi d'identifier clairement pour s'en libérer. En effet, selon la doctrine de l'Eglise, le diable ne peut pas supporter la vérité.

III

LE MESSAGE THÉOLOGIQUE DES ICÔNES RUSSES

L'art des icônes est un art sacré, au plein sens du terme : il se nourrit entièrement de la vérité spirituelle à laquelle il offre une expression picturale. C'est pourquoi il est souvent jugé de façon inadéquate et erronée quand on l'aborde d'un point de vue extérieur, avec des critères empruntés à l'art profane et purement humain.

La plupart des études sur l'art donnent la primauté au développement historique ; elles analysent le jeu des influences ethniques et géographiques, et cherchent à expliquer l'art en lui-même par le biais de telles influences, tout en n'accordant qu'un rôle secondaire au contenu intellectuel de la représentation picturale. Dans l'art des icônes, cependant, c'est le contenu qui est le critère de la forme. Le caractère proprement doctrinal de cet art détermine non seulement l'iconographie, mais également sa forme artistique et son style général. Il en est ainsi du fait que le sens d'une icône touche à un centre qui est si proche de l'essence humaine qu'il détermine virtuellement tous les aspects de l'œuvre d'art, depuis ses éléments didactiques jusqu'aux impondérables de l'inspiration artistique.

Il n'en va pas de même dans l'art profane, où le sujet d'un tableau n'est là que pour offrir à l'artiste une occasion d'exprimer son génie particulier, qui peut être d'une valeur plus décisive que le sujet choisi, et dont la richesse provient d'une autre source.

C'est par son contenu qu'un art sacré a accès à une source vivante et véritablement inépuisable. Aussi est-il dans sa nature de demeurer fidèle à lui-même, même si tel artiste particulier n'a pas une conscience totale de la profondeur spirituelle d'une thème donné, et ne puise donc pas directement à cette source de sainteté, mais se borne à transmettre une part plus ou moins grande de la lumière véhiculée dans les formes sacrées, sanctionnées par la Tradition.

L'icône est essentiellement immuable ; les changements de style naissent de la rencontre entre l'esprit intemporel de la tradition et les circonstances liées à l'époque et au lieu. Ces changements, du reste, occasionnent simplement un déploiement de diverses potentialités qui se trouvent à l'état latent dans la nature de l'icône elle-même. Comme l'a dit justement Leonid Ouspensky, Byzance a porté la théologie à un certain point de perfection par le langage, et la Russie a fait de même par les images.

Rien ne saurait être plus présomptueux que le désir de remplacer la sagesse traditionnelle par le point de vue de la psychologie moderne, ce qui est ici hors de question. Il serait aussi vain de vouloir saisir le contenu spirituel de la beauté que d'en expliquer la nature en partant d'une perspective uniquement psychologique.

IV

ÊTRE CONSERVATEUR

Si l'on met de côté toutes les implications politiques que recouvre ce terme, le « conservateur » est d'abord quelqu'un qui s'efforce de « conserver ». Pour déterminer si une telle attitude est juste ou erronée, il suffit de considérer ce que l'on cherche à conserver. Si les structures sociales que l'on défend — et du reste c'est toujours de cela qu'il s'agit — sont en conformité avec la finalité la plus haute de la vie humaine, et correspondent aux besoins profonds de l'homme, pourquoi ces structures sociales ne seraient-elles pas aussi bonnes, voire meilleures, que toutes les innovations que le cours du temps peut apporter ? Il paraît normal de suivre un tel raisonnement, mais l'homme contemporain ne raisonne plus normalement. Même lorsqu'il ne méprise pas systématiquement le passé et qu'il ne place pas toute son espérance dans le seul progrès technique pour améliorer le sort de l'humanité, il a généralement un préjugé contre toute attitude conservatrice. Car en fait, que ce soit chez lui conscient ou pas, il est influencé par la thèse matérialiste selon laquelle toute forme de « conservatisme » va à l'encontre du principe de changement inhérent à la vie, et conduit de ce fait à la « stagnation ».

L'état de pénurie où se trouvent aujourd'hui l'ensemble des peuples qui n'ont pas suivi le train du progrès technique semble confirmer cette thèse ; en réalité, on omet de remarquer qu'il s'agit là d'une incitation à toujours plus de développement, plutôt qu'une explication des faits. L'idée que tout doive être entraîné dans ce changement constant est un dogme moderne, qui tend à s'imposer de manière absolue à l'esprit de nos contemporains. On entend proclamer sur un ton péremptoire, même chez ceux qui se considèrent chrétiens, que l'homme lui-même est pris dans cette évolution générale ; et pas seulement sous le rapport des sentiments, des jugements qui sont effectivement influencés par notre environnement, mais de la nature humaine elle-même qui, selon eux, est soumise à la loi universelle du changement. Il y a l'idée familière que l'homme est en cours d'évolution et doit évoluer vers une espèce supérieure ; l'homme du vingtième siècle, par conséquent, serait différent de l'homme des époques révolues. Dans tout ceci, on perd de vue cette vérité essentielle, proclamée par toutes les religions, à savoir que l'homme est l'homme, et non pas seulement un animal parmi les autres, du seul fait qu'il porte en lui-même un centre spirituel qui n'est pas soumis au principe cosmique du changement. En l'absence de ce centre spirituel, qui est la source de nos capacités de raisonnement — et que l'on peut donc définir comme l'organe spirituel qui véhicule le sens de la vérité —, nous ne serions même pas capables de constater le changement qui s'opère dans le monde autour de nous. En effet, comme l'énonce Aristote, ceux qui déclarent que toute chose, y compris la vérité,

se trouve dans un état de flux perpétuel, se condamnent à la contradiction interne : si rien ne résiste à ce flux incessant, sur quelle base stable peuvent-ils donc formuler un jugement valide ?

Ici, il faut sans doute rappeler que le centre spirituel de l'être humain est bien plus que la seule *psyché*, laquelle est soumise aux instincts et aux impressions de toute sorte, et qu'il est aussi bien supérieur à la pensée rationnelle. Il y a, dans l'être humain, quelque chose qui le relie à l'Eternel, et qui se trouve précisément au point où « la lumière qui illumine tout homme venant au monde » (Jean 1, 9) se réfléchit au plan de nos facultés psychiques et physiques.

Si ce « noyau » immuable au cœur de l'homme ne saurait être perçu directement — pas plus que l'on ne peut saisir le point sans dimensions au centre d'un cercle — on sait néanmoins par quelles voies s'en approcher. Pareilles aux rayons qui convergent vers le centre d'une roue, ces voies d'accès constituent la base immuable de toutes les traditions spirituelles. Prises comme règles normatives pour l'action, et pour les structures sociales qui sont conçues en fonction du centre spirituel de l'homme, elles constituent également la base de toute attitude conservatrice authentique ; tant il est vrai que le désir de conserver certaines structures sociales n'a de sens que si ces dernières reposent sur le centre immuable de la condition humaine. Cette condition, du reste, détermine également leur capacité de se maintenir à travers le temps.

Dans une culture qui, depuis sa fondation même, et en vertu de ses origines sacrées, est orientée vers ce centre spirituel, et par là même vers l'ordre éternel, la

question de la valeur, ou de la justification, de l'attitude conservatrice ne se pose même pas. Il n'existe d'ailleurs pas de mot pour définir ce concept, tant il y est évident. Dans une société chrétienne on est chrétien, de même que l'on est musulman dans une société islamique, bouddhiste dans une société bouddhiste, et ainsi de suite. Faute de quoi on ne saurait appartenir à ces sociétés respectives, ni prendre part à leur fonctionnement ; on ne pourrait que s'en tenir à l'écart, ou bien leur être opposé de façon secrète et dissimulée.

De telles cultures vivent en fonction d'une énergie spirituelle qui appose son sceau sur toutes les formes, depuis les plus hautes jusqu'aux plus minimes ; c'est ainsi que ces cultures sont véritablement fécondes et créatives. En même temps, ces cultures ont besoin de forces de conservation, sans quoi leur organisation aurait tôt fait de se dissoudre. Il suffit du reste que ce type de société traditionnelle soit plus ou moins cohérent et homogène pour que la foi, la fidélité au sacré et une attitude « conservante » ou conservatrice se reflètent les unes dans les autres comme une série de cercles concentriques.

L'attitude dite conservatrice ne devient problématique qu'à partir du moment où l'ordre social n'est plus déterminé par l'ordre éternel des choses, comme c'est le cas dans l'Europe des temps modernes. La question qui se pose alors est de savoir quels fragments ou vestiges de l'ordre traditionnel, qui jadis englobait tous les domaines, méritent d'être préservés en priorité pour tel ou tel domaine de la vie collective. Dans chaque phase historique d'une société (et ces phases se

succèdent maintenant à un rythme de plus en plus rapide), les prototypes originels se retrouvent à un degré ou un autre. Même si l'ordre primordial est détruit, il en reste tout de même certains éléments, qui conservent une relative efficacité. Un équilibre nouveau — aussi fragmentaire et incertain soit-il — s'établit après chaque rupture avec l'ordre ancien. Certaines valeurs essentielles sont irrémédiablement perdues en cours de route, tandis que d'autres, plus secondaires au départ, se voient placées au premier plan. Si l'on veut éviter que même ce dernières ne se perdent à leur tour, mieux vaut conserver l'équilibre existant, plutôt que de tout remettre en cause, dans une tentative hasardeuse d'opérer un renouvellement total.

Dès que le choix se présente concrètement dans l'Histoire, le mot « conservateur » fait son apparition. En Europe il fit fortune pour la première fois à l'époque des guerres napoléoniennes. Ce terme est définitivement marqué par le dilemme qu'il véhicule intrinsèquement. Le « conservateur » est toujours soupçonné de vouloir préserver seulement ses propres privilèges au sein de la société, aussi modestes soient-ils. Dans ces conditions, la question de savoir si oui ou non ce que l'on cherche à conserver vaut la peine de l'être, se trouve faussée à la base. Et pourtant : pourquoi serait-il exclu que les avantages privés de tel ou tel groupe ne coïncident avec la justice ? Et pourquoi certaines hiérarchies et obligations sociales ne pourraient-elles être source de bonne intelligence parmi les individus ?

La manière dont raisonnent nos contemporains prouve bien que l'intelligence profonde a fort peu de chances de se développer en l'absence d'un milieu favorable sous ce rapport. Seuls de très rares individus — en général ceux qui dans leur jeunesse ont pu connaître des souvenirs de l'ordre ancien, ou ceux qui ont eu l'occasion d'entrer en contact avec une culture encore traditionnelle en Orient — sont à même d'imaginer le bonheur et la paix intérieure que peut conférer un ordre social hiérarchisé selon les vocations naturelles et les fonctions spirituelles. Encore faut-il ajouter qu'il procure ces bienfaits non pas seulement à l'élite dominante, mais aussi aux classes laborieuses.

Ceci dit, il n'est point de société humaine, aussi juste soit-elle globalement, qui ne comporte des maux relatifs. Toutefois, il est un moyen sûr et aisé de déterminer si tel ordre social offre oui ou non le bonheur à la majorité de ses membres : que l'on considère les objets d'art et tous les produits artisanaux qui n'ont pas seulement une vocation utilitaire, mais témoignent d'une certaine joie créatrice. Une culture dans laquelle les arts sont le privilège exclusif d'une classe particulièrement éduquée, de telle sorte que l'on n'y trouve plus d'art populaire, ou de langage artistique qui puisse être compris par tous, cette culture est une faillite complète sous ce rapport. Le succès extrinsèque d'une profession se mesure aux bénéfices qu'elle garantit ; mais son succès intrinsèque réside dans sa capacité à rappeler à l'homme sa vraie nature, voulue par Dieu. A cet égard, succès extrinsèque et intrinsèque ne coïncident pas toujours. Labourer la terre, prier pour qu'il pleuve, créer des objets

utiles et des formes intelligibles à partir des matières premières qu'offre la nature, compenser l'indigence de certains avec le surplus de richesse de certains autres, régner tout en étant prêt à sacrifier sa vie pour ceux sur qui l'on règne, enseigner par amour pour la Vérité : voici quelques-unes de ces occupations traditionnelles qui portent en elles-mêmes leur propre récompense. On peut à bon droit se demander si le « progrès » les a promues ou rabaissées.

Nombreux, de nos jours, sont ceux qui pensent que l'homme accomplit sa véritable destinée dans le travail, aux commandes d'une machine. Non : sa destinée véritable et intégrale, l'homme l'accomplit lorsqu'il prie et invoque la bénédiction divine, lorsqu'il commande et combat, sème et récolte, sert et obéit. Voilà ce qui sied à la nature de l'homme.

Lorsque l'urbanisation qui tend à caractériser la vie moderne exige que le prêtre se dépouille des insignes extérieurs de sa fonction et se mette à imiter autant qu'il est possible le mode de vie des laïcs, nous avons là une preuve que cette mentalité citadine a perdu de vue la véritable nature de l'homme. En effet, percevoir l'homme dans le prêtre équivaut à reconnaître que la nature humaine, en son fond, se révèle infiniment mieux dans la dignité sacerdotale que dans la condition de l'homme « ordinaire ». Toute culture théocentrique reconnaît une hiérarchie plus ou moins explicite de classes, ou « castes » sociales. Cela ne veut pas dire qu'une telle culture voie l'homme comme un fragment isolé qui ne trouverait à s'épanouir que dans le cadre d'une communauté. Au contraire, cela signifie que la nature humaine comme telle est beaucoup trop

riche pour que tout le monde, à tout moment, puisse en réaliser toutes les différentes facettes. La perfection humaine ne réside pas dans la somme de toutes ces facettes, ou fonctions, mais bien plutôt dans leur quintessence. Si des sociétés fortement hiérarchisées ont pu se maintenir durant des millénaires, cela ne s'explique pas par la passivité des peuples ni par la puissance des souverains, mais par le fait que cet ordre social correspondait à la nature humaine.

Il existe une erreur très répandue selon laquelle la classe la plus naturellement conservatrice serait la bourgeoisie. Or, cette dernière s'identifie à l'origine avec la culture des villes, dans lesquelles toutes les révolutions, depuis cinq cents ans, ont pris naissance. Il est pourtant vrai que la bourgeoisie, surtout depuis la Révolution française, a souvent joué un rôle conservateur, et a même, parfois, repris à son compte certains idéaux aristocratiques — non sans les exploiter à son avantage toutefois, ce qui a eu pour conséquence de les falsifier peu à peu. Il y a également eu, au sein de la bourgeoisie, des individus dont le conservatisme reposait sur des bases intelligentes, mais ils furent toujours une minorité, et cela dès le début.

Le paysan, en revanche, est généralement conservateur ; il l'est, si l'on peut dire, par expérience, car il sait — mais combien le savent-ils encore ? — que la vie de la nature dépend du renouvellement constant d'innombrables forces solidaires les unes des autres, et qui doivent se maintenir en équilibre. Et l'on ne saurait toucher à une seule composante de cet équilibre sans entraîner l'effondrement de tout l'ensemble. Il suffit de dévier le cours d'une rivière pour modifier la flore

d'une région entière ou pour éliminer une espèce animale, ce qui entraînera immédiatement la prolifération catastrophique d'une autre espèce. Le paysan ne croit pas que l'on puisse faire à volonté la pluie et le beau temps.

Il ne faudrait pas conclure de tout cela que le point de vue conservateur est lié avant tout au sédentarisme et à l'attachement à une terre : il est prouvé que personne au monde n'est plus conservateur que les nomades. Dans le voyage perpétuel qu'est sa vie, le nomade s'attache à préserver l'héritage que constituent sa langue et ses coutumes ; il résiste en toute connaissance de cause à l'érosion du temps, car être conservateur ne signifie pas être passif, loin de là.

Il s'agit là d'une marque éminente de noblesse ; le nomade, en cela, ressemble à l'aristocrate, ou, plus exactement, la noblesse inhérente à la caste guerrière a beaucoup de points communs avec l'âme du nomade. D'un autre côté, l'expérience d'une aristocratie qui n'a pas été corrompue par la vie de cour ou les mœurs citadines, mais est restée proche de la terre, ressemble au type paysan décrit plus haut, à ceci près que le noble des campagnes a toujours un territoire et un entourage humain plus vastes que le simple paysan. Quand l'aristocratie est consciente, par hérédité et par éducation, de l'unité essentielle des forces de la nature et des puissances de l'âme, elle possède une supériorité que l'on ne saurait acquérir d'aucune autre manière. Et quiconque se sait doué d'une authentique supériorité a le droit de la faire valoir, tout comme celui qui a atteint la maîtrise totale d'un art a le droit de mettre son propre jugement au-dessus du jugement des ignorants.

Il doit être bien clair, toutefois, que la position prédominante de l'aristocratie est liée à deux conditions, l'une naturelle, l'autre éthique : la condition naturelle est que, au sein d'une même tribu ou famille, on peut en règle générale s'attendre à la transmission héréditaire de certains dons et certaines qualités ; la condition éthique est résumée par le dicton *noblesse oblige*. Plus le rang social et les privilèges qui lui correspondent sont élevés, plus grands seront les devoirs et les responsabilités. Inversement, plus le rang est bas, plus le pouvoir est réduit, et plus les devoirs sont limités ; au plus bas de l'échelle se trouvent les personnes tout à fait passives, qui n'ont guère de responsabilités éthiques. Si les choses, dans ce domaine, ne sont pas toujours ce qu'elles devraient être, il ne faut pas en chercher la cause principale dans l'hérédité naturelle, car cette dernière fonctionne assez bien pour garantir indéfiniment l'homogénéité d'une caste. Il faut plutôt chercher la source de cette imperfection dans la transgression du principe moral mentionné plus haut, et qui exige un juste équilibre des droits et des devoirs. Aucun système social ne saurait empêcher les abus de pouvoir ; un tel système, s'il existait, ne serait pas humain, puisque l'homme n'est homme que s'il répond en même temps, et de sa propre volition, à une vocation naturelle et à une vocation spirituelle. L'abus d'une autorité héréditaire, par conséquent, ne prouve rien contre la validité du principe de l'aristocratie. En revanche, la vocation éthique de cette dernière est prouvée entièrement par l'exemple du petit nombre de ceux qui, lorsqu'ils furent dépouillés de leurs privilèges ancestraux, n'ont

pas renoncé pour autant à la responsabilité morale dont ils avaient hérité.

Nombreux sont les pays où l'aristocratie a perdu le pouvoir à cause de son autoritarisme ; mais la noblesse a été évincée, non pas tant du fait de son autoritarisme envers les classes inférieures, qu'à cause de ses manquements tyranniques à la loi supérieure de la religion, sa seule base morale de légitimité, et seule capable de tempérer par la miséricorde l'autorité des puissants de ce monde.

Depuis l'effondrement, non seulement de la hiérarchie sociale, mais aussi de presque toutes les structures traditionnelles, les gens qui ont conservé, en toute lucidité, une mentalité conservatrice, n'ont plus rien à quoi se raccrocher. Ils se trouvent isolés dans un monde complètement asservi qui se targue de liberté, et qui se targue d'être riche et divers alors que son uniformité écrase tout. On ne cesse de clamer que l'humanité est sur la voie d'un progrès continuel, que l'être humain, après avoir « évolué » pendant des millions d'années, a désormais entamé une mutation décisive, qui doit le conduire à sa victoire finale sur les conditions matérielles de la vie. Le conservateur lucide et intelligent est seul dans une foule en délire, il reste seul éveillé au milieu d'un peuple de somnambules qui prennent leur rêve pour la réalité. Il sait, par expérience et par discernement, que l'homme, malgré son obsession du changement, reste toujours le même, pour le meilleur et pour le pire. Les questions fondamentales que soulève la condition humaine sont toujours restées les mêmes ; les réponses à ces questions sont connues depuis la nuit des temps, et

pour autant que le langage humain puisse les exprimer, elles ont été transmises, depuis toujours, au fil des générations. C'est ce précieux héritage qui importe avant tout au conservateur lucide et intelligent.

Puisque de nos jours presque toutes les formes de vie traditionnelles ont été détruites, le conservateur n'a que rarement l'occasion de prendre part à un travail qui possède, par sa signification et son utilité, une valeur universelle. Mais toute médaille a son revers : la disparition des formes traditionnelles nous met à l'épreuve et nous oblige à faire preuve de discernement. Quant à la confusion qui règne autour de nous dans le monde, elle nous impose de laisser de côté tous les accidents, pour nous tourner résolument vers l'essentiel.

V

LE SYMBOLISME DE L'EAU

L'économie moderne, malgré toutes les connaissances dont elle dispose, a depuis longtemps négligé de considérer l'une des bases les plus importantes de sa propre existence comme de notre vie, à savoir la pureté de l'eau vive. Un tel oubli prouve le caractère unilatéral de son développement, qui, mis à part la question de l'eau, est nuisible à bien d'autres choses, et non des moindres, telles que l'âme, ou *psyché*. Tant que l'équilibre de la Nature demeure intact, les eaux de la terre se purifient en permanence, alors que la rupture de cet équilibre amène comme conséquences la pollution et la mort. Aussi n'est-ce pas une pure coïncidence si la « vie » des eaux symbolise la « vie » de l'âme humaine.

Lorsque l'on se demande ce qui pourrait bien sensibiliser des gens point trop marqués par l'esprit scientifique à la menace de pollution de l'eau, il apparaît assez vite que le sens naturel de la beauté, qui nous permet de distinguer un arbre sain d'un autre malade, devrait aussi pouvoir fonctionner dans ce cas comme un signal d'alarme. Or, il ne s'est rien produit de tel, ou si peu ; cela tient au fait que l'homme

moderne sépare non seulement le « beau » de « l'utile », mais aussi le « beau » du « réel ». Cette façon de penser est comme une scission dans la conscience, et il est difficile de dire si c'est l'effet, ou bien la cause, de cet état de choses qui d'une part pousse l'homme à détruire, sur une échelle toujours plus grande, l'équilibre de la nature, et d'autre part le pousse périodiquement à fuir le monde artificiel qu'il crée par là même. On n'avait encore jamais vu d'aussi vastes concentrations de bâtiments construits en pierre, en béton et en fer ; on n'avait encore jamais vu non plus les populations citadines, en masses aussi énormes, fuir périodiquement de chez elles pour aller redécouvrir la nature sur le bord de la mer ou à la montagne — cette même Nature qu'ils ont eux-mêmes bannie d'une manière si inexorable. Il serait faux de dire qu'en allant retrouver la nature, les gens ne pensent qu'à se maintenir physiquement en bonne santé. Beaucoup, sinon tous, y cherchent en même temps une détente de l'âme, que seule peut offrir une nature encore vierge, dont l'harmonie assure la préservation de cette beauté qui apaise l'âme et libère l'esprit du fardeau des ratiocinations mentales. Et pourtant, les mêmes personnes qui, lorsqu'elles sont en vacances, recherchent, consciemment ou non, cette beauté naturelle, la renieront comme un luxe « romantique » chaque fois qu'elle fera obstacle à leurs intérêts pratiques. L'individu, avec son intention bonne ou mauvaise, ne joue à cet égard qu'un rôle infime : tout le monde, en effet, est sous la pression des forces économiques, et c'est généralement par une sorte d'autodéfense inconsciente que l'on se dissimule à soi-même les conséquences

destructives de tel ou tel développement. Mais à long terme, une telle attitude conduit au désastre.

La beauté représente toujours un équilibre de forces, intérieur et inépuisable, et qui submerge notre âme, ne pouvant être calculé ni produit de façon mécanique. Le sens de la beauté peut donc nous permettre de faire une expérience directe de ces forces, avant même que nous les percevions de manière différenciée par le biais de la raison discursive. En cela, du reste, réside une protection de notre bien-être physique et moral, chose qui ne saurait être impunément négligée.

On pourrait objecter à cela que les hommes ont de tout temps distingué le beau d'avec l'utile ; un bosquet taillé a toujours constitué un luxe, alors qu'une forêt était généralement considérée sous un angle utilitaire. On pourrait même avancer qu'il a fallu attendre l'éducation moderne pour inculquer le désir de protéger telle portion de nature dans un but purement esthétique. Et pourtant, il existait aussi dans les époques reculées des bois sacrés, que la hache du bûcheron ne pouvait abattre. Leur finalité n'était ni l'exploitation, au sens moderne du terme, ni le luxe. Beauté et réalité — deux attributs que le monde moderne distingue spontanément — étaient, et sont toujours, pour ceux qui ont un point de vue pré-moderne sur le sacré, inséparablement unies. On trouve, même encore de nos jours, des bois sacrés au Japon ou en Inde, comme il s'en trouvait jadis dans l'Europe pré-chrétienne ; nous les citons comme un exemple parmi d'autres de nature sacrée, car il y a aussi des montagnes sacrées, ainsi que des éléments

naturels qui nous touchent de plus près, comme des sources, des fleuves, des lacs. Même dans la civilisation chrétienne, qui évitait en général de vénérer ces divers phénomènes de la nature, il existait, et il existe encore, des sources et des lacs — par exemple le puits de Chartres et la source de Lourdes — qui, du fait de leur connexion avec des événements miraculeux, en sont venus à être considérés comme sacrés. L'important ici n'est pas que telle montagne ou telle source soit vue comme sacrée, donc inviolable, mais plutôt qu'un phénomène particulier soit invariablement l'exemple de tout un ensemble de choses reliées les unes aux autres, d'un ordre total de la nature, possédant une importance vitale pour une communauté humaine plus ou moins grande, et exprimant une réalité supérieure, ou surnaturelle. Ainsi, pour les anciens Germains, la forêt était la base indispensable de leur vie matérielle, tout en faisant office de sanctuaire, abritant une présence divine. Toute forêt possédait cette qualité, et en ce sens était inviolable. Cependant, la forêt ayant aussi des fins utilitaires, certains bois particuliers étaient réservés au seul domaine sacré ; leur fonction était de rappeler l'inviolabilité de principe et l'importance spirituelle de la forêt comme telle. La vache sacrée chez les Hindous offre un cas similaire : en réalité, toute créature vivante, pour eux, est sacrée, c'est-à-dire inviolable et symbolique, car selon la doctrine hindoue toute vie consciente participe de l'Esprit divin. Comme il est cependant impossible d'éviter en toute circonstance la mise à mort de créatures vivantes, la loi d'inviolabilité fut pratiquement limitée à quelques espèces symboliques, parmi

lesquelles la vache occupe un rang spécial, en tant qu'incarnation de la miséricorde maternelle du cosmos. En renonçant à abattre les vaches, les Hindous marquent leur vénération, en principe, pour toute vie ; en même temps, ils protègent l'une des bases les plus fondamentales de leur mode de vie, qui durant des millénaires a dépendu des cultures et de l'élevage du bétail. De même, les sources sacrées, si nombreuses dans la Chrétienté médiévale, attiraient l'attention sur l'aspect sacré de l'eau comme telle ; elles rappelaient que l'eau est un symbole de grâce, ce qui apparaît clairement dans le symbolisme du baptême. Le sacré se définit par la crainte révérencielle dont il fait l'objet : c'est le reflet d'un principe éternel, et donc indestructible ; de là provient directement l'inviolabilité dont il jouit.

Il existe d'autres éléments qui peuvent revêtir un aspect sacré, en fonction de la foi de tel peuple et de sa mentalité héréditaire. Les quatre éléments — terre, eau, air, feu — constituant les modes fondamentaux de la manifestation sensible sont presque partout — excepté dans le monde moderne et rationaliste — empreints d'une qualité sacrée. De ce point de vue, la terre est illimitée, l'air est insaisissable, le feu est par nature d'une pureté inviolable. Seule l'eau est susceptible d'être souillée : aussi fait-elle l'objet d'une protection particulière.

Quelques remarques s'imposent en ce qui concerne les quatre éléments : ces derniers n'ont évidemment rien à voir avec ce que l'on désigne par le même terme dans la chimie moderne ; comme nous l'avons déjà dit, les « éléments » au sens traditionnel représentent les

modes de manifestation sous lesquels la substance dont le monde est créé se communique à nos cinq sens : ce sont respectivement les modes solide, liquide, volatile et igné. Il existe bien sûr d'autres liquides que l'eau, mais aucun ne revêt pour nous un tel aspect de pureté, ni ne joue un rôle aussi important pour la préservation de la vie. De même, l'air est loin d'être le seul gaz dans la nature, mais il est le seul que nous puissions respirer.

Les quatre éléments sont donc les modes les plus simples de la matière dans l'ordre cosmique. Transposés dans le microcosme humain, ils sont aussi l'image la plus simple de notre âme qui, en tant que telle, est insaisissable, mais dont les caractéristiques fondamentales peuvent être comparées aux quatre éléments. C'est bien dans cette perspective que Saint François d'Assise glorifie Dieu pour les quatre éléments, l'un après l'autre, dans son fameux « Cantique du Soleil ». En ce qui concerne l'eau, il écrit : « Loué sois-tu, mon Seigneur, pour Sœur Eau, qui est fort utile et humble, et précieuse et chaste » *(Laudato si, o Signore, per sor acqua, la quale è molto utile ed umile e preziosa e casta).* On pourrait prendre ce verset pour une simple allégorie poétique, mais en fait le sens en est beaucoup plus profond : l'humidité et la chasteté décrivent bien la qualité de l'eau, qui, dans une rivière, épouse n'importe quelle forme, sans rien perdre pour autant de sa pureté. Là aussi se trouve une image de l'âme, qui peut recevoir toutes sortes d'impressions et se plier à toutes les formes, tout en demeurant fidèle à son essence propre et indivise. « L'âme humaine ressemble à l'eau », a pu dire Goethe, reprenant ainsi une

analogie que l'on rencontre aussi bien dans les Ecritures sacrées du Proche-Orient que dans celle de l'Extrême-Orient. L'âme ressemble à l'eau, tout comme l'esprit est comparable au vent ou à l'air.

Il serait trop long d'énumérer tous les mythes et les coutumes où l'eau apparaît comme image ou reflet de l'âme. L'idée que l'âme peut se reconnaître elle-même en contemplant l'eau — trouvant dans son jeu l'animation de la vie, dans son immobilité un rafraîchissement, et dans sa transparence de la pureté — n'est peut-être nulle part plus répandue que chez les Japonais. La vie japonaise dans son ensemble, et dans la mesure où elle est encore déterminée par la tradition, est pénétrée par ce sens de pureté, de simplicité, de docilité, qui se trouve préfiguré dans l'eau. Les Japonais se rendent en pèlerinage auprès de certaines chutes d'eau réputées dans leur pays, et peuvent passer des heures à contempler la surface calme du bassin d'un temple. L'histoire du sage chinois Hsuyu — un thème qui réapparaît constamment dans la peinture japonaise — est révélatrice : apprenant que l'Empereur souhaitait remettre tout son royaume entre ses mains, il s'enfuit dans les montagnes et se lava les oreilles sous une chute d'eau. Le peintre Harunobu le représente sous les traits allégoriques d'une jeune fille noble qui, dans la solitude des montagnes, se lave l'oreille sous un filet d'eau tombant à pic.

Pour les Hindous, l'eau en tant qu'élément vital s'identifie au Gange qui, depuis sa source jaillissant dans les Himalayas, la montagne des Dieux, irrigue les plaines les plus vastes et les plus peuplées de l'Inde.

L'eau du Gange est considérée comme pure, de sa source à son estuaire, et de fait elle est préservée de toute pollution par le sable fin qu'elle draîne dans son cours. Quiconque se baigne dans le Gange, dans un esprit de repentance, tous ses péchés lui sont remis : la purification intérieure trouve ici son support symbolique dans la purification extérieure, celle que procure l'eau du fleuve sacré. C'est comme si cette eau lustrale venait du ciel, car son origine dans les glaces éternelles du « toit du monde » symbolise l'origine céleste de la grâce divine, laquelle, en tant qu'« eau vive » trouve sa source dans la Paix immuable et éternelle. Dans ce cas, et dans les rites comparables que l'on rencontre dans d'autres religions ou chez d'autres peuples, la correspondance entre l'eau et l'âme aide celle-ci à se purifier, ou plus exactement à retrouver sa pureté originelle et essentielle.

Ainsi, l'eau symbolise l'âme. D'un autre point de vue — mais d'une manière analogue — elle symbolise la *materia prima* du macrocosme. En effet, tout comme l'eau renferme en elle, à l'état de pures possibilités, la totalité des formes qu'elle peut prendre, dans son écoulement et ses jaillissements, de même la *materia prima* contient toutes les formes du monde à l'état indifférencié.

Dans le récit biblique de la création, il est dit qu'à l'origine, avant que la Terre fût créée, l'Esprit de Dieu planait sur les eaux ; dans les Ecritures hindoues, on peut lire que tous les habitants de la terre sont nés de l'océan primordial. L'« eau », dans ces mythes, ne doit pas être prise au sens littéral ; toutefois, l'image qu'évoquent dans notre esprit ces récits cosmogoni-

ques est une image exacte à sa manière, et aussi adéquate que possible, car rien ne saurait traduire mieux que l'eau l'unité indifférenciée et passive de la *materia prima*.

Les mythes selon lesquels toute chose fut créée à partir d'une mer originelle trouvent un écho dans ce verset coranique : « Nous (Dieu) avons créé toute chose vivante à partir de l'eau. » L'allégorie biblique de l'Esprit de Dieu planant sur les eaux trouve son équivalent dans le symbole hindou de Hamsa, le cygne divin qui fait éclore l'œuf d'or du cosmos en nageant sur l'océan primordial. En définitive, chacune de ces représentations allégoriques se retrouve dans le Coran, lorsqu'il est dit qu'au commencement le Trône de Dieu reposait sur les eaux.

La fleur de lotus ouverte, siège des divinités de l'Inde, est elle aussi un « trône de Dieu » flottant sur l'eau de la *materia prima*, ou sur l'eau des possibilités principielles. Ce symbole, que l'Inde a transmis à la mythologie et à l'art bouddhiques, nous ramène de l'eau en tant qu'image de la substance primordiale du monde, à l'eau en tant que reflet de l'âme. Le lotus du Bouddha ou du Boddhisatwa, en effet, s'élève au-dessus des eaux de l'âme, tout comme l'esprit illuminé par la connaissance se libère de l'existence passive. L'eau représente ici quelque chose qui doit être surmonté, mais elle n'en possède pas moins un aspect bénéfique, car en elle se trouve enracinée la fleur dont le calice renferme le « précieux joyau » de *Boddhi*, l'Esprit divin. Le Bouddha est lui-même cet Esprit, étant « le Joyau dans le Lotus ».

Ces aperçus devraient suffire à présenter un tour

d'horizon des différentes significations que peut avoir l'eau en tant que symbole, encore que beaucoup d'autres exemples de ce genre pourraient être mentionnés. Mais il ne s'agit pas seulement de démontrer que dans toutes les cultures que l'on peut appeler « pré-rationalistes » — et il n'entre aucune intention péjorative dans cette expression — la signification de l'eau allait bien au-delà d'un niveau simplement physique ou biologique. Les réalités spirituelles dont elle est le support symbolique ne lui sont jamais associées d'une manière arbitraire, mais sont dérivées directement et en toute logique de son essence. La contemplation spirituelle de la nature, qui perçoit à travers les formes fondamentales et permanentes leurs prototypes et leur cause éternelle, n'a rien de purement sentimental ; elle ne dépend pas non plus de circonstances géographiques et historiques, malgré le règne du monde moderne, d'où ce type de contemplation semble avoir été banni. Nous disons « semble », car cette contemplation spirituelle des choses est trop profondément enracinée dans le cœur de l'homme pour pouvoir disparaître entièrement. Elle se perpétue même inconsciemment, et il ne serait pas difficile de montrer comment l'attraction mystérieuse de l'eau en tant qu'élément sacré, manifestation symbolique d'une réalité psychique ou cosmique, survit toujours dans l'art, en particulier dans la peinture et la poésie. Qui n'a jamais ressenti, à la vue d'un lac limpide dans la montagne, ou d'une source jaillissant du roc, ne serait-ce qu'un peu de cette crainte révérencielle qui est inséparable du sacré ? Les peuples de jadis savaient mieux que nous que l'on ne peut troubler impunément

l'équilibre de la nature. Nos connaissances scientifiques supérieures sont totalement insuffisantes pour nous protéger de toutes les réactions d'une nature perturbée. Et quand bien même nous pourrions nous garantir contre toute réaction de l'environnement physique, nous n'aurions pas l'assurance qu'alors le monde psychique et subtil ne se vengerait point sur nous. Un simple regard sur l'Afrique et l'Asie, où l'équilibre spirituel des anciennes cultures a été bouleversé de toutes parts, et où l'existence même de ces cultures est remise en question, suffit pour comprendre que l'on peut encore en venir à une destruction totale des « eaux vives » de l'esprit, en comparaison de quoi la pollution de nos eaux matérielles serait un mal bien léger.

En conclusion, et pour montrer que même dans l'Europe moderne il existe encore des eaux sacrées, rappelons l'existence de Lough Derg, dans le Donegal, le comté le plus septentrional de l'Irlande. Au milieu de ce « lough » (lac) se dresse une île où l'on peut trouver un certain nombre de sanctuaires chrétiens datant du Moyen Age, ainsi qu'une caverne, qui représente l'entrée des Enfers. On l'appelle « Purgatoire de Saint Patrick », car la tradition veut que ce soit l'endroit où Saint Patrick, l'apôtre de l'Irlande, fit apparaître aux païens, dans une vision, l'Enfer et la montagne du Purgatoire. Cette île, depuis le Haut Moyen Age, est le centre d'un pèlerinage auquel sont attachées des règles très strictes. Les pèlerins, qui y sont amenés par bateau, ne peuvent marcher que pieds nus sur son sol, tout en jeûnant et en se livrant à des exercices spirituels pendant trois jours. Ces exercices

consistent essentiellement à s'agenouiller sur les rochers, et à prier devant un certain nombre de croix érigées en l'honneur des saints irlandais les plus éminents. Chaque fois qu'un pèlerin a achevé ses dévotions devant ces « stations », qui sont disposées comme les grains d'un rosaire, il se rend sur un gros rocher qui surplombe l'eau, non loin du rivage ; là, après avoir offert quelques prières, il récite à haute voix le *Credo*, tout en parcourant des yeux l'eau du lac. Les gens qui ont fait ce pèlerinage affirment que ces moments de solitude, en contemplation devant le lac paisible entouré de collines inhabitées ont laissé dans leur cœur quelque chose d'inexprimable.

VI

LE RÔLE DES BEAUX-ARTS DANS L'ÉDUCATION ISLAMIQUE

En premier lieu, il convient de considérer la part consacrée à l'art islamique dans l'enseignement académique moderne, car c'est bien à travers cet enseignement — ou plus précisément à travers les disciplines de l'archéologie et de l'histoire de l'art — que de nombreux étudiants musulmans peuvent avoir un premier contact avec l'héritage artistique de l'Islam. L'archéologie et l'histoire de l'art sont deux rameaux d'une seule et même « science » qui naquit au dix-huitième siècle, sœur jumelle de la philosophie humaniste, une pensée agnostique qui réduit toutes les valeurs spirituelles à leur aspect purement humain. On peut donc se demander si cette science — laquelle, incontestablement, a accumulé un grand nombre d'informations précieuses et a contribué en outre à la préservation de maints chefs-d'œuvre — est toutefois apte à saisir le contenu spirituel de l'art de l'Islam, au-delà de sa simple historicité.

L'archéologie et l'histoire de l'art se fondent sur l'analyse historique des œuvres. Une telle analyse peut certes fournir des résultats objectifs, mais ne conduit pas nécessairement à une vision essentielle de son objet. Au contraire, elle a tendance à s'arrêter à l'étude

méticuleuse des détails, aux dépens d'une étude d'ensemble. C'est un peu comme si un homme, contemplant un mur de pierre, s'efforçait de comprendre la raison d'être de ce mur en établissant l'origine et l'histoire de chacune des pierres individuelles qui le composent. Telle fut exactement l'impasse où s'engagèrent de nombreux érudits qui essayèrent d'expliquer l'origine de l'art musulman en rapportant chacun de ses éléments à des sources Byzantines, Sassanides, Coptes, ou autres. Ils ont perdu de vue l'unité intrinsèque et originale de cet art ; ils ont omis le « sceau » que l'Islam a apposé sur tous ces éléments d'emprunt.

Il est vrai que l'histoire de l'art a été grandement stimulée par l'étude de l'art des civilisations orientales. Cependant, cette discipline ne s'est pas libérée le moins du monde de certains préjugés qu'elle doit à ses origines mêmes, et dont le plus solidement enraciné est l'habitude de mesurer la valeur d'une œuvre d'art en fonction de son originalité réelle ou supposée, ou bien de son caractère « révolutionnaire » ; comme si la seule qualité essentielle d'une œuvre d'art n'était pas sa beauté, et comme si celle-ci n'était pas indépendante des drames psychologiques du moment. Mais la plupart des historiens de l'art s'intéressent avant tout à l'individualité de l'artiste ; ils ne se préoccupent pas directement de la vérité spirituelle qu'un art peut véhiculer. Ils s'efforcent, au contraire, de saisir l'impulsion psychologique qui a abouti à telle ou telle expression artistique. Or cette individualisme, ou ce psychologisme, est aux antipodes de l'esprit de l'art islamique, lequel ne fut jamais le miroir d'expériences

ou de problèmes individuels. L'artiste musulman, de par son *islam*, sa soumission à la Loi divine, est toujours conscient du fait qu'il n'est pas le créateur ni l'inventeur de la beauté, mais que son œuvre ne sera belle que dans la mesure ou elle obéit à l'ordre cosmique et reflète ainsi la beauté universelle : *al-hamdu li-'Llahi wahda-hu*. La conscience de cette subordination, tout en excluant le moindre prométhéisme, n'en diminue pas pour autant la joie créatrice : les œuvres d'art islamique sont là pour en témoigner, parées de la sérénité et du cachet impersonnel que leur confère cette humilité des artistes. Dans la mentalité islamique, l'art contribue au souvenir de Dieu lorsqu'il est aussi impersonnel que les lois qui gouvernent le mouvement des sphères célestes.

Ainsi, pour le « psychologisme » moderne, l'art islamique est un livre fermé, d'autant plus qu'il offre peu d'analogies avec les représentations humaines de l'art européen. Dans la civilisation occidentale, influencée à la fois par l'art grec et l'iconographie chrétienne, l'image de l'homme occupe une position centrale dans tous les arts plastiques, alors que dans le monde de l'Islam, l'image de l'homme joue un rôle secondaire et se révèle complètement absente du domaine liturgique. La négation islamique de l'art anthropomorphique est à la fois absolue et conditionnelle : absolue en ce qui concerne toutes les images qui pourraient être l'objet d'adoration, conditionnelle quant aux formes artistiques qui imitent des corps vivants. Nous faisons référence aux paroles du Prophète dans lesquelles il condamne les artistes qui essaient de « singer » la création de Dieu : dans leur vie future on leur

ordonnera de donner vie à leurs œuvres et ils souffriront de ne pouvoir le faire. Ce hadith a été interprété de différentes façons. En général, il a été compris comme condamnant une intention intrinsèquement blasphématoire et l'Islam tolère ainsi les formes d'art anthropomorphiques à condition qu'elles ne créent pas l'illusion d'êtres humains. En peinture, par exemple, la perspective centrale suggérant l'espace tridimensionnel est évitée.

D'un point de vue européen, la restriction sur l'art figuratif semble excessive. On la dit responsable d'appauvrissement culturel. Cependant, l'histoire de l'art européen justifie entièrement l'« aniconisme » islamique. L'art européen, tel qu'il s'est développé depuis le Moyen Age — en d'autres termes, depuis la tendance naturaliste de la Renaissance — a fortement contribué à la perte de crédibilité de la religion.

N'oublions pas que l'image de l'homme est toujours l'image qu'il se fait de lui-même. L'image se rapporte à son auteur, qui ainsi ne se libère jamais du sort qu'elle lui jette. Le cours entier de l'art européen, avec ses phases de plus en plus accélérées d'action et de réaction, est essentiellement un dialogue entre l'homme et son image. Très tôt, l'Islam a banni ce jeu ambigu de miroirs, préservant ainsi la dignité primordiale de l'homme.

Les conceptions européenne et islamique de l'art sont si différentes que l'on peut se demander si leur désignation commune par des mots tels qu'« art » et « artistique » ne crée pas plus de confusion que de compréhension. Presque tout, dans l'art européen, est image. En conséquence, le rang le plus élevé dans la

hiérarchie de l'art européen est occupé par la peinture et la sculpture figuratives. Ces arts sont dits « libres » alors que l'architecture, conditionnée par des nécessités techniques, occupe un rang inférieur. Les arts « décoratifs » sont à un rang encore plus « bas ». D'un point de vue européen, le critère d'une culture artistique se trouve dans sa capacité de représenter la nature et encore plus dans sa capacité de représenter l'homme. Au contraire, d'un point de vue islamique, l'ambition de l'art n'est pas l'imitation ou la description de la nature — le travail de l'homme n'égalera jamais l'art de Dieu — mais le façonnement du cadre humain. L'art doit créer tous les objets dont l'homme s'entoure naturellement — une maison, une fontaine, un vase, un vêtement, un tapis — avec la perfection que chaque objet peut avoir selon sa propre nature. La perfection d'un bâtiment, par exemple, provient de la géométrie tridimensionnelle (suivant la perfection de la matière dans son état cristallin), alors que l'art du tapis nécessite une géométrie à deux dimensions en même temps qu'une harmonie de couleurs. L'art islamique n'ajoute rien d'étranger aux objets qu'il façonne ; il met simplement en valeur leurs qualités essentielles. C'est un art essentiellement objectif ; en fait, ni la recherche du profil parfait pour une coupole ni le déploiement rythmique d'un ornement linéaire n'ont de rapport avec l'humeur personnelle de l'artiste. Le thème central non seulement de l'art européen d'après la Renaissance, mais aussi de l'art traditionnel chrétien, est l'image de l'homme. Dans l'Islam aussi, l'homme est le centre vers lequel tous les arts se tournent, mais il est de règle qu'il ne soit pas le thème des arts

plastiques. En étudiant pleinement la résistance islamique générale à l'art figuratif et anthropomorphique, nous découvrons un immense respect pour l'origine divine de la forme humaine. *Mutatis mutandis*, il en est de même pour l'art traditionnel chrétien, mais les conséquences sont complètement différentes dans les deux cas.

Nous aimerions maintenant présenter une hiérarchie des arts plastiques dans le monde de l'Islam. Son art le plus noble est la calligraphie ou l'art de l'écriture, car elle a le privilège de traduire en forme visuelle les paroles divines du Coran. En effet, la calligraphie arabe a non seulement atteint la plus haute perfection, mais elle a aussi donné naissance à un large éventail de styles différents, depuis l'écriture *koufique* purement rectangulaire jusqu'aux formes les plus fluides et mélodieuses du *nashkî*. D'innombrables joyaux de la calligraphie arabe se retrouvent dans les endroits où l'Islam a régné.

L'architecture est un art presque aussi important. On peut dire qu'elle occupe une place centrale parmi les arts qui façonnent le cadre humain et qui le rendent agréable à la *baraka* islamique. La plupart des arts mineurs, telles que la sculpture sur bois, la mosaïque, la sculpture... etc., sont rattachés à l'architecture. Bien que ces arts soient dits « mineurs », ils n'ont jamais occupé de rang inférieur dans le monde musulman. Il en est de même pour les arts dits utilitaires, car eux aussi prennent part à la dignité de l'homme comme « représentant de Dieu sur terre ».

Avant que le monde de l'Islam ne soit envahi par les produits de l'industrie moderne, aucun objet ne

quittait les mains d'un artisan musulman sans être doté de quelque beauté, que cela ait été un bâtiment ou un outil domestique, qu'il ait été destiné à un client riche ou pauvre. La matière travaillée par l'artisan pouvait être humble et ses instruments très simples ; son travail était néanmoins noble. La raison de ce fait remarquable est que la beauté est inhérente à l'Islam ; elle provient de sa réalité la plus profonde qui est l'Unité *(at-tawhîd)* se manifestant dans la justice *('adl)* et la générosité *(karam)*. Ces trois qualités d'unité, de justice et de générosité représentent aussi les aspects fondamentaux de la beauté dont ils constituent presque la définition, comme nous le verrons plus facilement si nous les appelons unité, équilibre et plénitude. Car, au niveau de l'art, la « justice » devient équilibre et la « générosité » devient plénitude, tandis que l'unité est la source commune de toutes les perfections.

Si nous envisageons la beauté intérieure et la beauté extérieure, nous découvrons que la seconde a son origine dans la première. Dans la mesure où les activités humaines sont intégrées à l'Islam, elles deviennent un support pour la beauté — une beauté qui en fait transcende ces activités car elle est la beauté de l'Islam même. Ceci s'applique particulièrement aux beaux-arts, qui ont pour rôle de dévoiler les qualités cachées des choses. L'art de l'Islam ne reçoit sa beauté d'aucun génie ethnique, mais de l'Islam lui-même.

La beauté des arts de l'Islam — nous pourrions aussi dire la beauté que l'Islam communique d'habitude à son environnement — est semblable à une éducation silencieuse qui, d'une façon existentielle, rend plau-

sible l'enseignement doctrinal d'une éducation religieuse explicite. Elle pénètre l'âme sans passer par la pensée rationnelle et, pour de nombreux croyants, s'avère un argument plus direct que la doctrine pure. Elle est la vie et la chair de la religion, alors que la théologie, la loi et la morale en sont le squelette.

C'est pour cette raison que l'art est une nécessité vitale dans l'économie spirituelle et sociale de l'Islam. L'art cependant, ne peut exister sans l'artiste ou l'artisan : aucune distinction n'est faite entre les deux dans le monde de l'Islam, où l'art sans la connaissance d'un métier ainsi que la prouesse technique sans la beauté sont tous deux inconcevables. Ceci signifie que l'élimination progressive des métiers, à la suite de l'incursion des machines, entraîne la disparition partielle ou totale des arts islamiques. D'un coup, l'éducation religieuse est privée de ses deux supports principaux : l'aide silencieuse d'une beauté omniprésente — il en reste toujours des traces, mais pour combien de temps ? — et l'aide plus explicite des activités artisanales professionnelles, orientées d'habitude vers des fins spirituelles.

L'enseignement dans les métiers se rapproche de l'enseignement spirituel lorsqu'il s'efforce d'atteindre cette perfection dont le Prophète parle quand il dit : « Dieu recommande la perfection en toute chose » *(kataba 'Llâhu ihsâna 'alâ kulli shay)*. Le mot *ihsân*, traduit ici par « perfection », signifie aussi « beauté » et « vertu » ; il signifie plus précisément beauté intérieure, beauté de l'âme ou du cœur qui se répand vers l'extérieur, transformant chaque activité humaine en art et chaque art en souvenir de Dieu *(dhikru 'Llâh)*.

Il n'est pas d'artiste musulman qui n'ait hérité de ses prédécesseurs. S'il ignorait les modèles que la tradition lui offre, il prouverait *ipso facto* son ignorance de leur signification intrinsèque et de leur valeur spirituelle ; en ignorant ces deux aspects, il ne pourrait mettre son cœur dans ces formes. Au lieu de la tradition, il n'y aurait que répétition stérile. C'est précisément ce phénomène qui a motivé certains reproches européens envers l'art islamique, accusé de s'être éteint progressivement par manque d'imagination. Mais en fait, les arts de l'Islam n'ont perdu leur substance intérieure qu'au moment où l'industrie moderne leur a porté un coup mortel. Si aujourd'hui ils ont disparu, c'est parce que leurs fondations mêmes, les métiers traditionnels, ont été détruites.

Mais les métiers et arts traditionnels n'ont pas tous disparu ; ils survivent dans certains endroits et il faudrait faire tous les efforts possibles pour les protéger, car l'industrialisation ne constitue pas de solution réelle aux problèmes sociaux. Nous avons examiné la place que l'art islamique occupe dans l'enseignement académique moderne ainsi que sa relation avec les métiers traditionnels. Nous avons également montré que l'art islamique n'est pas uniquement l'art de peuples musulmans, mais qu'il est profondément enraciné dans l'esprit même de l'Islam ; les formes variées de l'art islamique n'ont pas seulement des traits en commun, sa variété même est une manifestation d'une unité essentielle, semblable aux variations sur un seul thème musical.

Nous pouvons à présent retourner au sujet principal et nous demander si une connaissance de l'art

islamique est vitale à l'éducation musulmane. Si nous simplifions la question et la formulons ainsi : « L'art islamique est-il vital à l'Islam même ? », je pense que chaque musulman répondra par la négative. L'Islam en tant que chemin vers la Vérité divine ne dépend d'aucune circonstance culturelle ; un bédouin peut être aussi parfait qu'un érudit musulman et une simple *musallâ* dans le désert, entourée d'une rangée de pierres avec une pierre plus grosse pour indiquer la direction de la Kaaba est un endroit aussi valable pour la prière que la Mosquée de Perles à Delhi. Le développement culturel n'est pas nécessairement identique à l'accomplissement spirituel. Il nous faut à présent poser la question suivante : « Une communauté musulmane peut-elle vivre dans un cadre culturel étranger à l'Islam ? » L'expérience montre qu'elle peut survivre, mais qu'elle ne prospère pas. Mais notre question entraînera probablement la remarque qu'un cadre culturel implique une variété d'éléments d'importance plus ou moins grande, et que la philosophie et la sociologie matérialistes sont un handicap tout aussi grand pour l'éducation musulmane que la présence d'art non islamique ou l'absence d'art islamique ; car l'art s'occupe d'apparences, alors que la philosophie et la psychologie touchent au cœur des choses.

Ce jugement est néanmoins partial ; il oublie que l'art, tout en s'occupant de l'aspect extérieur des choses, révèle en même temps une dimension intérieure de la réalité.

La beauté est l'essence de l'art et, de par sa nature même, se révèle une réalité intérieure tout aussi bien

qu'extérieure. Selon certaines paroles célèbres du Prophète : « Dieu est beau et Il aime la beauté » *(Allâhu jamîlun yuhibbu 'l-jamâl)*. La beauté est ainsi une Qualité Divine *(sifah ilâhiyyah)*, qui se reflète dans tout ce qui est beau sur terre. Certains objecteront peut-être que la beauté dont il est fait mention dans le *hadîth* est d'ordre purement moral ; il n'y a cependant aucune raison de limiter l'importance du *hadîth* de cette manière, ni d'empêcher la Beauté Divine d'éclairer tous les niveaux de l'existence. La Beauté Divine est sans aucun doute élevée de façon incomparable au-delà de la beauté physique ou morale, cependant rien de beau ne peut exister en dehors de l'empire de cette Qualité Divine : « Dieu est beau et aime la Beauté » signifie qu'il aime sa propre image dans le monde.

Selon certains métaphysiciens musulmans célèbres, la Beauté Divine *(jamâl)* comprend tous les Attributs Divins exprimant la bonté et la grâce — en d'autres termes, le rayonnement miséricordieux de Dieu dans le monde — alors que la Majesté Divine *(jalâl)* comprend tous les Attributs Divins exprimant la sévérité, attributs qui, d'une certaine manière, témoignent de la nature transcendante de Dieu par rapport à sa création. En termes plus généraux, chaque Qualité Divine renferme toutes les autres puisqu'elles se rapportent toutes à l'unique Essence. Ainsi, la beauté implique la vérité *(haqq)* et la vérité implique la beauté. Il n'y a aucune beauté réelle qui ne renferme la vérité, ni aucune vérité réelle dont la beauté n'émane. Cette réciprocité des qualités universelles se reflète au niveau de l'éducation traditionnelle, et c'est ainsi que l'on a pu

dire que « dans l'Islam, tout art est une science et toute science est un art ». Ces mots font référence à la connaissance qui permet à l'artiste de développer des formes harmonieuses à partir de modèles géométriques de base. A un autre niveau d'interprétation cependant, l'art est une science parce qu'il conduit vers un savoir contemplatif dont l'ultime objectif est la Beauté Divine, et la science est un art en ce sens qu'elle s'oriente vers l'unité et possède ainsi un sens de l'équilibre et de l'harmonie qui ne peut que lui donner de la beauté.

En dépit de la beauté qu'il peut offrir accidentellement, l'art moderne européen est en général enfermé dans le monde psychique propre à son créateur ; il ne contient aucune sagesse, aucune grâce spirituelle. Quant à la science moderne, elle ne possède ni n'exige aucune beauté. Se montrant purement analytique, elle offre à peine une vision contemplative des choses. Quand elle étudie l'homme, par exemple, elle ne contemple jamais sa nature entière qui est à la fois corps, âme et esprit. Si nous rendons la science moderne responsable de la technologie moderne, elle est la source de tout un monde de laideur. Le moins que l'on puisse dire est que la science moderne, en dépit de tout son savoir et de son expérience, ne possède aucune sagesse. La plus grande leçon que nous puissions retenir de l'art traditionnel est peut-être le fait que la beauté est un critère de vérité. Si l'Islam était une fausse religion, s'il n'était pas un message divin, mais un système inventé par l'homme, aurait-il pu produire tant d'œuvres d'art d'une inaltérable beauté ?

Il nous faut à présent nous demander « quel devrait être le rôle des beaux-arts dans l'éducation musulmane d'aujourd'hui ». L'étude de l'art islamique, pourvu qu'elle soit entreprise avec un esprit ouvert et sans les préjugés dont nous avons parlé, est un moyen d'aborder les fondements spirituels de toute la culture islamique. Il en est de même pour tout l'art traditionnel. L'erreur principale à éviter est la mentalité universitaire, qui considère toute œuvre d'art des siècles précédents comme un phénomène purement « historique » appartenant au passé, et n'ayant qu'un rapport très faible avec le présent. Il semble que nous ne puissions même pas comprendre l'art sans connaître les circonstances historiques de sa naissance. Face à ce point de vue relativiste, nous affirmons volontiers que pour les musulmans, les célèbres mosquées de Kairouan, de Cordoue, du Caire, de Damas, d'Ispahan, d'Herat... etc., appartiennent tout aussi bien au présent qu'au passé, dans la mesure où il est encore possible de comprendre l'état d'esprit de ceux qui les ont créées. Il est encore moins logique d'affirmer que « nous vivons dans d'autres temps et qu'il nous est par conséquent impossible de prendre ces bâtiments célèbres comme modèles pour l'architecture moderne des mosquées ». Ne courons pas après le temps — il sera toujours plus rapide que nous — mais demandons-nous plutôt ce qui est éternel dans l'art de nos ancêtres spirituels. Si nous reconnaissons cet aspect, nous serons aussi à même de l'utiliser au sein du cadre inévitable de notre époque.

La recherche historique présente une certaine utilité ; elle peut offrir des réponses à des questions

comme celles-ci : Quand cette mosquée a-t-elle été construite ? Qui l'a construite ? Qui a financé sa construction ? Quels en ont été les modèles les plus proches ? Et ainsi de suite. Mais, dans le domaine des beaux-arts, l'éducation musulmane ne devrait pas s'arrêter là ; elle devrait d'abord et avant tout souligner les valeurs réelles de l'art islamique. Il faut que les étudiants apprennent les procédés techniques d'arts variés, de la poterie à la voûte d'un dôme ; il leur faut découvrir les formes géométriques à partir desquelles les proportions d'un bâtiment donné ont été développées. En un mot, il faut leur laisser faire l'expérience, au moins intellectuelle, de la genèse même d'une œuvre d'art. Car le grand héritage artistique — qu'il ait été perdu ou simplement négligé, qu'il soit ou non redécouvert — est l'art traditionnel lui-même, non pas comme objet, mais comme méthode, mariant l'habileté technique à une vision spirituelle des choses, une vision qui prend sa source dans le *tawhîd*.

VII

VALEURS PÉRENNES DE L'ART ISLAMIQUE

Nous n'allons pas traiter ici de l'histoire de l'art islamique, ni de son élaboration à partir d'éléments byzantins, persans, hindous, mongols et autres, ni des différences qui existent entre les divers styles régionaux. Tout cela a déjà été fort bien expliqué par d'autres que nous. Ce que l'on a beaucoup moins étudié, en revanche, et dont nous essaierons de parler ici, c'est l'unité interne qui lie entre eux tous ces éléments et toutes ces variantes, et qui fait que l'art des divers peuples musulmans est un art essentiellement islamique. Personne, du reste, ne saurait contester cette unité ; elle est par trop évidente et s'impose à tout observateur sensible. Il suffit de considérer la mosquée de Cordoue et celle de Samarkand, un tombeau de saint en Lybie et un autre dans le Turkestan chinois : c'est comme si une seule et même lumière émanait de toutes ces œuvres. Quelle est la nature de cette unité ? On sait que la loi religieuse de l'Islam ne prescrit pas explicitement les formes de l'art ; elle se borne à lui imposer certaines restrictions, lesquelles ne sauraient avoir, en tant que telles, un quelconque pouvoir créateur. D'autre part, il serait abusif de vouloir

expliquer cette unité simplement par le « sentiment religieux », comme on le fait communément, comme si une impulsion émotive, si intense soit-elle, pouvait façonner tout un univers de formes selon une harmonie à la fois rayonnante et sobre, ample et précise. Ce n'est pas pour rien que l'unité et l'homogénéité de l'art islamique fait penser à la loi de la cristallisation : il y a là quelque chose qui dépasse la simple émotivité, nécessairement vague et tâtonnante, et c'est ce que l'on ne peut à bon droit appeler la « vision intellectuelle » inhérente à cet art. Nous utilisons ici le mot « intellectuel » au sens originel de ce terme, c'est-à-dire ce qui se réfère à l'intellect, lequel est bien plus vaste que la simple pensée ou la raison, puisqu'il englobe l'intuition des réalités éternelles. C'est bien dans ce sens que la tradition islamique emploie le mot *'aql* ; la foi n'est parfaite que lorsqu'elle est illuminée par *al-'aql*, qui, lui, saisit directement les vérités du *Tawhîd*. De même, l'art islamique doit sa beauté à une sagesse qui l'« informe ».

L'histoire de l'art, qui est une discipline moderne, aborde l'art islamique comme peut l'aborder une science purement analytique, en disséquant les structures formelles et en réduisant celles-ci à leur contexte historique. Ce qu'un art sacré, comme celui de l'Islam, peut renfermer d'intemporel, échappe nécessairement à une telle méthode d'analyse. On nous objectera sans doute que l'art est constitué de formes, et que toute forme est soumise aux lois de l'Histoire, puisqu'elle naît, se développe et se corrompt comme tous les phénomènes temporels. Mais ce n'est là qu'une

demi-vérité, car une forme, tout en étant limitée et par conséquent soumise au temps, peut néanmoins exprimer quelque chose d'intemporel, et sous ce rapport elle se soustrait aux déterminations historiques, non seulement dans sa genèse, mais aussi, du moins dans une certaine mesure, au cours de son existence. En fait, c'est justement à cause de leur signification intemporelle que telles formes particulières ont été maintenues envers et contre toutes les vicissitudes matérielles et morales de leur époque. La Tradition n'est pas autre chose.

D'autre part, l'histoire de l'art a puisé ses premiers critères esthétiques dans le classicisme gréco-romain, ainsi que dans l'art européen post-médiéval, et quels que soient ses horizons nouveaux, c'est toujours l'individu qu'elle considère comme le véritable créateur. Pour les historiens modernes de l'art, une œuvre n'est « artistique » que dans la mesure où elle porte l'empreinte d'une personnalité individuelle, alors que pour l'esprit traditionnel de l'Islam, la beauté est essentiellement l'expression d'une vérité universelle.

Il n'est donc pas étonnant que la science moderne parvienne, dans son étude de l'art islamique, à certaines conclusions négatives : nous en avons trouvé un peu partout dans les manuels d'histoire de l'art, variables dans le ton, mais identiques quant au fond. L'art de l'Islam, peut-on lire dans ce genre d'études, ne fut créateur que durant la période conquérante, où il a assimilé des héritages antérieurs. Par la suite, il s'est figé dans une immobilité de plus en plus stérile. On reconnaît, certes, que son unité n'a pas entièrement nivelé les caractères ethniques propres aux divers

peuples musulmans, mais on estime néanmoins que son langage abstrait a étouffé l'initiative des artistes individuels. On regrette, enfin, que son iconoclasme ait privé l'art islamique d'une dimension humaine des plus vitales et des plus profondes. Nous citons ces jugements en substance, et dans leur formulation la plus extrême, tout en sachant que bien des érudits occidentaux ne les partagent pas. De tels jugements vont nous permettre, par contraste, de cerner la véritable perspective qu'il convient d'appliquer à l'art de l'Islam.

Considérons en premier lieu la dernière critique mentionnée ci-dessus, celle qui concerne la prohibition religieuse de l'image. On sait qu'une telle prohibition présente deux aspects : il y a d'abord la condamnation coranique de l'idolâtrie, et du point de vue de l'Islam, vouloir figurer Dieu constitue toujours une idolâtrie, puisque la nature de Dieu passe toute description, même verbale. Il y a ensuite la parole du Prophète selon laquelle il est irrévérencieux, voire blasphématoire, de chercher à imiter l'œuvre créatrice de Dieu en imitant la forme des êtres vivants, notamment celle de l'homme. Cette seconde injonction n'a pas été suivie partout et toujours avec la même rigueur, car elle vise davantage une intention qu'un acte. On estime dans certains milieux, surtout en milieu chiite, qu'une image qui ne prétend point donner l'illusion d'un être vivant, mais qui l'évoque par allusion, est licite. Ainsi s'explique l'origine du style « non-illusionniste », c'est-à-dire sans ombres ni perspectives des miniatures persanes. Il est vrai, toutefois, qu'aucune mosquée n'a jamais été décorée d'images anthropomorphes.

Il importe de tenir compte de tous ces divers aspects de l'interdiction des images pour ne pas s'imaginer que c'est par ignorance du symbolisme que l'Islam est iconoclaste — ou plus exactement aniconique. Le symbolisme, qui est inhérent à tout art sacré, se fonde sur l'analogie entre les différents degrés de l'Etre : tout ce qui existe reflète de quelque manière sa cause éternelle. L'Islam n'ignore nullement cette loi, que le Coran proclame par mille métaphores : *wa in min sha'in klla yusabbi-hu bihamdi-hi* (« Il n'est rien qui ne chante Sa louange » Coran, XVII, 44). Ce n'est pas par rejet du caractère sacré de la Création que l'Islam prohibe les images ; au contraire, c'est parce que l'homme est le représentant *(khalifah)* de Dieu sur la terre, comme l'enseigne le Coran. Le Prophète a expliqué que Dieu avait créé Adam « d'après Sa forme » *('ala surati-hi)* : le mot « forme », dans ce cas, signifie ressemblance qualitative, car l'homme est doué de facultés qui reflètent les sept qualités « personnelles » de Dieu, à savoir la Vie, la Connaissance, la Volonté, la Puissance, l'Ouïe, la Vue et la Parole. Illimitées en Dieu, ces qualités sont limitées en l'homme ; toutefois, chez l'homme parfait ou saint, elles sont comme réintégrées dans leurs sources divines, conformément au *hadîth* : « Je serai l'oreille avec laquelle il entend, l'œil par lequel il voit... » Bien que tout homme, en principe, ait reçu un dépôt divin *(al-amanah)*, cette dignité que « ni la terre ni les montages n'ont voulu porter », c'est seulement dans l'homme parfait ou saint qu'elle se trouve actualisée. Le dépôt divin est intérieur : il se manifeste surtout par les puissances de l'âme ; mais chez les Envoyés *(rusul)*

et les Prophètes *(anbiya)*, il irradie même à partir de leur forme corporelle, et c'est par crainte d'une imitation profanatrice de ce rayonnement que l'art islamique proscrit rigoureusement toute représentation des Envoyés et des Prophètes.

Comparons la position de l'Islam avec celle qui fut adoptée par l'Eglise Orthodoxe en réponse à l'iconoclasme byzantin, lequel fut plus ou moins influencé par l'exemple islamique. Selon le septième Concile de Nicée, qui rétablit le culte des icônes dans la liturgie, l'image à forme humaine peut être objet de vénération parce que le Verbe Divin, en assumant la forme humaine, « a réintégré celle-ci dans sa beauté originelle ». La Beauté divine rayonne ainsi à travers la forme humaine, et le Christ est « l'icône du Père ». En rappelant sa forme humaine, l'art rappelle le mystère de l'Incarnation. On voit par là que les deux perspectives, celle de l'Islam et celle du Christianisme, se différencient à partir d'une base commune, la conception du théomorphisme humain.

Nul n'a jamais mieux défini ce que peut représenter l'image sacrée pour le chrétien que le célèbre soufi Mohyin-d-din ibn 'Arabi, *as-sheikh-al akbar*. Ce dernier, en effet, écrit dans ses *Futuhat-al Makkiyah* que « les Byzantins ont perfectionné l'art de la peinture, car pour eux la nature singulière *(fardamiyah)* de Seyidna 'Issa, exprimée par son image, est le symbole par excellence de l'unité divine ». Nous avons voulu citer ce témoignage parce qu'il prouve que la valeur symbolique de l'image n'est pas étrangère, en principe, aux contemplatifs musulmans, encore que ceux-ci opteront toujours, conformément au Coran, pour le

rejet de l'image, ce qui en définitive n'est qu'une manière d'affirmer la Transcendance *(Tanzih)* de Dieu avant Son Immanence *(Tashbih)*.

Si l'art islamique exclut en principe l'image extérieure et artificielle de l'homme parfait ou saint, c'est parce que sa fonction n'est pas de proposer des exemples, mais de créer une ambiance qui permette au croyant d'être lui-même le symbole vivant de Dieu sur la Terre. En d'autres termes, cet art crée une ambiance qui permet à l'homme d'être pleinement lui-même, c'est-à-dire conforme à sa dignité primordiale, qui est à la fois celle de représentant *(khalifah)* et celle de serviteur *('abd)* de Dieu. C'est dans ce but que l'art de l'Islam évite toute représentation qui pourrait faire perdre de vue à l'homme sa vraie nature : cet art rejette tout ce qui pourrait jouer le rôle d'une « idôle », et ne serait-ce que d'une manière relative. Rien ne doit s'interposer entre l'être humain et la Présence, invisible et informelle, de Dieu.

L'art islamique crée donc un vide : il écarte les troubles et les suggestions passionnelles du monde, et les remplace par un ordre exprimant l'équilibre, la sérénité, la Paix. On comprend, dès lors, l'importance que revêt en Islam cet art particulier qu'est l'architecture : bien que le Prophète ait dit que Dieu a favorisé Sa communauté en lui donnant pour sanctuaire toute la surface de la terre, il n'en demeure pas moins que c'est l'architecture qui, dans les territoires à forte population, est à même de rétablir les conditions de pureté et de calme qu'offre ailleurs la nature vierge, dont la beauté est comme la trace des mains du Créateur. L'architecture, elle, réalisera ces conditions à

un autre niveau, plus proche de l'intelligence humaine, mais tout aussi exempt de la passion individualiste et de ses marques arbitraires.

Le croyant n'est jamais un simple visiteur dans une mosquée : il s'y trouve de plein droit. Quand il a fait ses ablutions, qui lui ôtent ses impuretés accidentelles, et qu'il récite les paroles révélées du Coran, il retourne symboliquement dans la station d'Adam, qui se trouve au centre du monde. Aussi les architectes musulmans ont-ils toujours eu soin de créer un espace qui repose entièrement en lui-même, et qui manifeste dans chacune de ses « stations » la plénitude des qualités spatiales. Ils y sont parvenus par des moyens fort divers, comme la salle à extension horizontale soutenue par des piliers — telle l'ancienne mosquée de Médine — ou la salle concentrique plafonnée en coupole — typique des mosquées turques. Dans tous ces intérieurs, on ne se sent pas entraîné dans une direction particulière, ni oppressé par les limites de l'espace. On a dit fort justement que l'architecture de la mosquée ne témoigne pas d'une antithèse Ciel-Terre ; elle ne comporte d'ailleurs pas de centre liturgique ni de division hiérarchique. Le *Mighrab* n'est là que pour indiquer la direction de la Mecque. Si l'ordre architectural d'une église est fait pour rappeler aux croyants que la Présence divine rayonne à partir de l'hostie consacrée comme une lumière dans les ténèbres, celui d'une mosquée, en revanche, évoque une Présence qui enveloppe le croyant de toutes parts.

Il est très révélateur d'observer comment le grand architecte turc Sinan, en adoptant le plan général de la

basilique Hagia Sophia, le développa si bien selon une perspective proprement islamique qu'il parvint à réaliser l'ordonnance impeccable de la mosquée Selimye à Edirne. L'immense coupole de Hagia Sophia est soutenue par deux demi-coupoles et prolongée par plusieurs absides. Tout l'espace intérieur est étiré dans le sens de l'axe liturgique, ses différentes parties fusionnant toutes ensemble, produisant ainsi une sorte d'immensité indéfinie. Sinan, lui, édifia la coupole principale de la mosquée d'Edirne en la faisant reposer sur une base octogonale de murs droits sur les quatre côtés correspondant aux points cardinaux, et sur des absides voûtées aux quatre parties diagonales. Il créa ainsi une sorte de diamant finement ciselé, dont les contours ne sont ni étroits ni irréguliers.

Quand les architectes musulmans reprirent en les agrandissant certaines basiliques chrétiennes, ils modifièrent souvent le plan intérieur, de sorte que ce qui avait été la partie longitudinale de l'édifice devînt sa largeur ; la plupart du temps, et indépendamment de ce genre de remaniement, les arcades d'une mosquée sont disposées en rang d'un bout à l'autre de l'étendue intérieure, elles ne « progressent » pas dans le sens de la longueur, comme c'est le cas pour les arcades qui se succèdent de chaque côté de la nef d'une cathédrale. Les arcades d'une mosquée tendent plutôt à tempérer la tension dynamique de l'espace, sans pour autant l'interrompre, et invitent ainsi au repos.

Il y aurait beaucoup à dire sur la manière dont les éléments architecturaux communs aux arts chrétien et musulman se différencient d'après la « vision intellectuelle » de l'une et de l'autre religion. Qu'il nous

suffise de mentionner un exemple, celui de l'arcade, dont le nom en arabe, *rawq*, est quasiment synonyme de « beauté ». Les architectes musulmans ont toujours façonné les arcs avec beaucoup d'amour. L'art européen a hérité des Romains l'arc plein-cintre, qui est rationnel et statique, puis a développé — en l'empruntant peut-être à l'art islamique — l'ogive gothique, qui exprime un mouvement ascensionnel. L'art de l'Islam connaît de multiples variantes de l'arc : de l'arc mauresque en fer à cheval, à l'arc persan en quille de bateau ; mais il combine invariablement les deux qualités de légèreté et de repos statique. La courbe de l'arc est généreuse, calme, animée d'un souffle qui la dilate légèrement vers la hauteur et la largeur. C'est l'expression d'un espace qui s'étend vers l'intérieur, comme par une surabondance de béatitude, et qui rappelle le verset coranique : « N'avons-nous pas élargi ta poitrine ? » (*a lam nashrah la-ka sadra-k*, Coran, XCIV, 1). Une simple arcade, lorsqu'elle est construite selon les mesures appropriées, possède la vertu de transmuer une étendue purement quantitative en un espace qualitatif. L'espace ainsi qualifié n'est plus une simple étendue : il est ressenti comme un « état » *(wajd)*. C'est ainsi que l'architecture traditionnelle favorise la contemplation.

Remarquons qu'il n'y a pas de différence essentielle entre l'architecture de la mosquée et celle de la maison d'habitation musulmane, car celle-ci est également un lieu de prière et comme un prolongement de la mosquée, puisque l'on y accomplit les mêmes rites. D'ailleurs, il n'existe pas, dans la vie islamique, de séparation entre le domaine sacré et le domaine

profane, de même qu'il n'y a pas l'équivalent de la séparation entre les prêtres et les laïcs : tout musulman sain d'esprit et de mœurs peut être *imam*. Cette unité de la vie se traduit par l'homogénéité de son cadre : qu'il s'agisse de l'intérieur d'une mosquée ou de celui d'une simple demeure particulière, la règle sera toujours l'équilibre, le calme, la pureté. Le décor ne devra jamais heurter la sobriété. De fait, l'ornement islamique, avec son rythme continu et régulier, crée à sa manière un certain vide, en allégeant la matérialité brute des murs et des piliers, accentuant ainsi l'effet des grandes surfaces blanches typiques des intérieurs musulmans.

Lorsque la demeure islamique se remplit d'images et d'objets distrayants, et que l'on marche avec des souliers sur les tapis et les nattes, qui normalement sont réservés à la prière, l'unité de la vie islamique est rompue, et il en va de même quand les vêtements que l'on porte dans la vie courante ne sont plus adaptés aux rites de la *shariah*.

A ce propos, il faut remarquer que l'art islamique ayant pour fonction essentielle de créer un cadre pour l'homme qui prie, le vêtement y occupe un rang qui n'est pas négligeable, comme le rappelle ce verset : « O fils d'Adam, revêtez vos parures *(zeynatakum)* en vous approchant d'une mosquée » (Coran, VII, 31). Le costume masculin des peuples de l'Islam comprend une multitude de formes, mais il exprime toujours le double rôle que cette tradition impose à l'homme : celui de représentant et de serviteur de Dieu. De ce fait, il est à la fois digne et sobre, nous dirions même majestueux et pauvre en même temps. Il recouvre

l'animalité de l'homme, rehausse ses traits, tempère ses mouvements, et facilite les différentes postures de la prière. Le vêtement européen moderne, au contraire, ne fait que souligner le rang social de l'individu, tout en niant la dignité primordiale de l'homme, celle qui lui fut octroyée par Dieu.

Mais revenons aux critiques de l'art musulman que nous avons citées plus haut : l'interdiction de l'art figuratif, observée avec davantage de rigueur par les Sunnites que par les Chiites, mais néanmoins partout en vigueur, n'est pas sans rapport avec ce que l'on a voulu appeler « l'immobilisme » de cet art. En effet, c'est en se représentant lui-même par l'image que l'homme se transforme, en projetant son âme dans le modèle qu'il façonne, ce qui l'entraîne par la suite à vouloir transformer l'image, selon un enchaînement sans fin d'actions et de réactions, tel qu'on peut l'observer dans l'art européen depuis la fin du Moyen Age, c'est-à-dire depuis le moment où l'on a oublié le rôle purement symbolique de l'image. Du reste, tout art sacré qui utilise l'image de l'homme est fragile par nature, car l'homme est toujours enclin à projeter ses propres limitations subjectives dans l'image. Tôt ou tard, il la corrompt, et ce malgré toutes les règles que comporte normalement un art sacré. Il est ainsi amené à réagir contre l'image qu'il a lui-même créée et contre ce qu'elle est censée exprimer ; les épidémies de blasphème qui caractérisent certaines périodes de l'histoire européenne ne seraient pas concevables sans l'existence d'un art religieux anthropomorphe et déchu. L'Islam tranche ce problème à sa racine, et à cet égard comme à d'autres, il s'affirme à la fois comme

la dernière religion révélée, qui tient compte de la faiblesse des hommes des derniers temps, et se révèle aussi comme un retour à la religion primordiale, laquelle est libre de tout artifice. Le soi-disant « immobilisme » de l'art islamique n'est rien d'autre que l'absence, en lui, de tout subjectivisme : c'est un art qui se désintéresse des faux problèmes psychologiques pour ne retenir que ce qui est valable de tout temps. Ceci explique l'extraordinaire développement qu'y a connu l'ornement géométrique. On a voulu expliquer celui-ci par le vide qu'aurait créé le rejet de l'image, mais il n'en est rien, car l'arabesque, bien loin d'être un substitut pour l'image, est son exact opposé, sa négation expresse. En transformant une surface en un tissu de couleurs ou en une vibration de lumières et d'ombres, elle empêche le regard de se fixer sur un centre quelconque, qui dirait « je » comme une image dit « je », si l'on peut s'exprimer ainsi. Le centre de l'arabesque est partout et nulle part, à la manière d'une litanie qui corrige sans cesse l'affirmation par la négation, et la négation par l'affirmation.

Il faut distinguer ici entre l'arabesque et l'entrelacs : l'arabesque proprement dite est constituée de motifs végétaux, mais dont les formes sont stylisées à un point tel qu'elles n'obéissent plus qu'aux lois du rythme et à l'économie des surfaces ; l'entrelacs, lui, est fait de rosaces géométriques entrecroisées, avec un nombre de rayons variable. Le propre de l'arabesque est d'être en même temps rigoureuse et rythmique, mais aussi mélodieuse, et ceci reflète bien l'esprit de l'Islam, avec son équilibre entre l'amour et la sobriété intellectuelle.

Dans un tel art, l'individualité de l'artiste s'efface

nécessairement, ce qui ne veut pas dire que sa joie créatrice soit moindre ; elle est simplement d'une nature plus contemplative que passionnelle. La suppression de toute joie créatrice est le privilège, si l'on peut dire, de l'industrie moderne. A propos d'ornement, il nous faut mentionner ici la continuité qui existe, dans le monde musulman, entre l'art citadin le plus élaboré et l'art bédouin : rien n'aurait pu mieux garantir cette continuité que le langage à la fois primordial et abstrait de l'ornement.

Nous venons, par ces considérations, de répondre implicitement aux critiques mentionnées au début de cet exposé. Il nous reste maintenant à préciser comment la pensée islamique définit l'art comme tel. L'art, selon sa théorie en Islam, ne peut être dissocié ni du métier manuel *(sama)* qui en est la base ou le support matériel, ni d'une certaine science *('ilm)* qui se transmet de maître à élève. L'art proprement dit *(fann)* tient de l'un et de l'autre, du savoir-faire artisanal et de la science. Cette dernière, quant à elle, doit être l'expression d'une sagesse *(hikmah)* qui rattache le particulier à l'universel.

Selon un *hadîth* du Prophète, « Dieu a prescrit que toute chose soit accomplie à la perfection ». On pourrait aussi bien traduire « en beauté » *(inna 'Llah kataba 'l-ihsana 'ala kully shay)*. Or la perfection consiste pour toute chose à « glorifier Dieu » ; en d'autres termes, toute chose parfaite reflète une qualité universelle ou divine. On ne saurait donc atteindre la perfection dans une œuvre sans savoir en quoi cette œuvre peut être, sur son plan, un miroir de Dieu.

Si l'on prend par exemple l'architecture, on peut

voir que sa base pratique est le savoir-faire du maçon, et que la science qu'elle présuppose est la géométrie. Celle-ci ne se limite d'ailleurs pas, comme dans l'architecture moderne, à ses seules fonctions quantitatives, mais comporte un aspect qualitatif, qui se manifeste notamment dans les lois de proportion, grâce auxquelles un édifice acquiert son unité quasiment inimitable. Les lois de proportion se fondent sur la division du cercle par telle ou telle figure géométrique régulière. Ainsi, toutes les mesures d'un édifice s'intègrent en dernière analyse dans le cercle, qui est le symbole le plus évident de l'Unité de l'Etre, contenant toutes les possibilités ontologiques en lui-même. Ce symbole premier, maint élément architectural nous le rappelle, des nombreuses coupoles à assise polygonale aux multiples voûtes percées d'alvéoles.

La hiérarchie interne de l'art, que forment la technique manuelle, la science acquise et la sagesse contemplative, fait qu'un art traditionnel peut s'éteindre pour deux raisons opposées : soit par la disparition du métier, soit par celle de la sagesse qui lui est inhérente. L'art chrétien s'est corrompu par suite de l'oubli de ses principes spirituels ; l'art islamique, quant à lui, est en voie d'extinction, à cause de la destruction de l'artisanat.

Nous nous sommes surtout référés à l'architecture, en raison de la place centrale qu'elle occupe. Ibn Kahldun y rattache la plupart des arts mineurs, tels que l'ébénisterie, la sculpture décorative à support de stuc ou de bois, la mosaïque en faïence, la peinture ornementale, et jusqu'à l'art du tapis, si caractéristique de la civilisation islamique. La calligraphie elle-même,

sous la forme des inscriptions décoratives, se rattache à l'architecture.

En soi, du reste, la calligraphie est un art majeur, voire même la discipline la plus noble dans tout l'art de l'Islam, puisque son rôle est de rendre visibles les versets du Coran. Autant ses règles sont strictes — formes et proportions des lettres, continuité du rythme, choix du style — autant ses possibilités de variation sont riches : combinaisons multiples des lettres, variantes stylistiques, depuis le koufique rectiligne jusqu'au *nashkî* le plus fluide. Cette synthèse entre une grande liberté et une parfaite régularité fait de la calligraphie arabe un art royal. L'esprit particulier de l'Islam s'y donne davantage libre cours que dans tout autre art visuel.

La grande profusion des inscriptions coraniques nous rappelle que la vie islamique est tout entière pénétrée de la récitation du Coran, et qu'elle est véritablement portée par les oraisons, litanies et invocations extraites du Livre sacré. S'il est une vibration spirituelle qui a animé les musulmans de tous les pays et de tous les temps, c'est du Coran qu'elle émane, de sorte que l'on peut affirmer avec certitude que l'unité interne de l'art islamique, l'homogénéité même de son style, n'est pas autre chose que le reflet visible de la parole coranique. Cependant, il y a là un paradoxe, car on chercherait en vain dans le Coran un quelconque principe de composition formelle ; le livre saint de l'Islam est d'une déconcertante discontinuité ; il ne comporte apparemment ni ordre ni enchaînement logique des thèmes, et même son rythme puissant n'obéit à aucune règle fixe. Le Coran, en effet, n'est

pas une œuvre d'art, nonobstant ses beautés : il est d'une tout autre nature. L'art de l'Islam, au contraire, n'est qu'ordre, clarté, hiérarchie, cristallinité des formes. En fait, le lien entre la parole coranique et l'art visuel de l'Islam ne doit pas être cherché sur le plan des formes. L'art islamique découle du *tawhîd*, de l'assentiment ou de la contemplation de l'Unité divine, et celle-ci se révèle dans le Coran en éclairs soudains et discontinus. Ce sont ces éclairs qui, en se répercutant sur le plan de l'imagination visuelle, se figent en formes cristallines, et ces formes, à leur tour, constituent l'essence même de l'art islamique.

BIBLIOGRAPHIE DE TITUS BURCKHARDT

LIVRES EN ALLEMAND

Land am Rande der Zeit, Bâle, Urs Graf Verlag, 1941.

Schweizer Volkskunst/Art Populaire Suisse, Bâle, Urs Graf Verlag, 1941.

Tessin (Das Volkserbe der Schweiz, Band 1), Bâle, Urs Graf Verlag, 1943.

Vom Sufitum - Einführung in die Mystik des Islams, Munich, Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1953.

Vom Wesen heiliger Kunst in den Weltreligionen, Zurich, Origo-Verlag, 1958.

Siena, Stadt der Jungfrau, Olten (Suisse) et Freiburg-im-Breisgau (Allemagne), Urs Graf Verlag, 1958.

Tessin (Das Volkserbe der Schweiz, Band 1), Bâle, Urs Graf Verlag, 1959. (Edition revue et augmentée.)

Alchemie, Sinn und Weltbild, Olten et Freiburg-im-Breisgau, Walter-Verlag, 1960.

Fes, Stadt des Islams, Olten et Freiburg-im-Breisgau, Urs Graf Verlag, 1960.

Chartres und die Geburt der Kathedrale, Lausanne, Urs Graf Verlag, 1962.

Von wunderbaren Büchern, Olten et Freiburg, Urs Graf Verlag, 1963.

Lachen und Weinen, Olten et Freiburg, Urs Graf Verlag, 1964.

Die Jagd, Olten et Freiburg, Urs Graf Verlag, 1964.

Der wilde Westen, Olten et Freiburg, Urs Graf Verlag, 1966.

Die maurische Kultur in Spanien, Munich, Callwey, 1970.

Marokko, Westlicher Orient: ein Reiseführer, Olten et Freiburg, Walter-Verlag, 1972.

Wissenschaft und Weisheit (recueil d'essais), en préparation.

⁂

Scipio und Hannibal: Kampf um das Mittelmeer de Friedrich Donauer. Dessin et illustrations de Titus Burckhardt. Olten et Freiburg, Walter-Verlag, 1939.

Wallis (Das Volkserbe der Schweiz, Band 2) de Charles Ferdinand Ramuz. Traduit et présenté par Titus Burckhardt. Bâle, Urs Graf Verlag, 1956.

Zeus und Eros: Briefe und Aufzeichnungen des Bildhauers Carl Burckhardt (1878-1923), présentés par Titus Burckhardt. Bâle, Urs Graf Verlag, 1956.

Das Ewige im Vergänglichen par Frithjof Schuon. Traduit du français par Titus Burckhardt de *Regards sur les mondes anciens*. Weilheim, Oberbayern, Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1970.

ARTICLES EN ALLEMAND

Préface à *Der Sinn der Ikonen* de Leonid Ouspensky et Wladimir Lossky, Olten (Suisse) et Freiburg-im-Breisgau (Allemagne), Urs Graf Verlag, 1952.

« Die Symbolik des Spiegels in der islamischen Mystik », *Symbolon*, 1960.

« Symbolik des Islams », *Kairos* (Salzburg), 1961.

« Von der Heiligkeit des Wassers », *CIBA-Blätter* (Hauszeitschrift der CIBA Aktiengesellschaft, Basel) Sondernummer : Wasser ; vol. 18, n° 174, juillet-août 1961.

« Die Lehre vom Symbol in den grossen Ueberlieferungen des Ostens und des Westens », *Symbolon*, 1962.

« Cosmologia Perennis », *Kairos* (Salzburg), n° 1, 1964.

Lettre à la Rédaction, *Kairos* (Salzburg), n° 2, 1964.

« Moderne Psychologie und überlieferte Weisheit », *Kairos* (Salzburg), n°s 3 et 4, 1964.

« Weil Dante Recht hat », *Antaios* (Stuttgart), mai 1965.

« Abstrake Kunst im alten Fes », *Du* (Zurich), mars 1972.

« Die überlieferten Handwerke in Marokko : ihr Wesen und ihr Schicksal », *Zeitschrift für Ganzheitsforschung* (Vienne), n° 2, 1974.

« Betrachtungen zur Alchemie » (traduit du français par Margreth Pietsch), in *Initiative 42 : Wissende, Verschwiegene, Eingeweihte* (Freiburg-im-Breisgau, Herder, 1981).

« Die heilige Maske » (traduit du français), in *Initiative 48 : Die Macht der Masken* (Freiburg-im-Breisgau, Herder, 1982).

(Tous les articles ci-dessus sont dans l'allemand original de l'auteur, sauf dans le cas des deux traductions indiquées.)

Art populaire suisse/Schweizer Volkskunst, Bâle, Urs Graf Verlag, 1941.

Clef spirituelle de l'Astrologie musulmane, Paris, Editions Traditionnelles, 1950 ; Archè, Milan, 1964.

Du Soufisme, Lyon, Derain, 1951.

Principes et Méthodes de l'Art sacré, Lyon, Derain, 1958.

Introduction aux Doctrines ésotériques de l'Islam, Paris, Dervy-Livres, 1969.

Alchimie (traduit de l'édition anglaise par Madame J.P. Gervy), Bâle, Fondation Keimer, 1974 ; Milan, Archè, 1979.

Symboles. (Recueil d'essais), Milan, Archè, 1980 ; Paris, Dervy-Livres, 1980.

Science moderne et Sagesse traditionnelle (deuxième recueil d'essais, traduit de l'allemand par Sylvie Girard), Milan, Archè, 1985 ; Paris, Dervy-Livres, 1985.

L'Art de l'Islam, Paris, Sindbad, 1985.

Aperçus sur la connaissance sacrée (troisième recueil d'essais), Milan, Archè, 1987.

Fès, Ville de l'Islam (traduit de l'allemand par Armand Jacoubovitch), en préparation.

Chartres et la genèse de la cathédrale gothique (traduit de l'allemand), en préparation.

Miroir de l'Intellect (quatrième recueil d'essais traduit de l'anglais par Bénédicte Viegnes), Lausanne, L'Age d'Homme, 1992.

(Tous les livres ci-dessus sont dans le français original de l'auteur, sauf dans le cas des cinq traductions indiquées.)

ARTICLES EN FRANÇAIS

« Du Barzakh », *Etudes Traditionnelles* (Paris), décembre 1937.

« De la Thora, de l'Evangile et du Coran », *Etudes Traditionnelles*, août-septembre 1938.

« Le Prototype Unique », *Etudes Traditionnelles*, août-septembre 1938.

« Folklore et Art ornemental », *Etudes Traditionnelles*, août-septembre-octobre 1939.

« Une Clef spirituelle de l'Astrologie musulmane », *Etudes Traditionnelles*, juin 1947, décembre 1947, 1948.

« Généralités sur l'Art musulman », *Etudes Traditionnelles*, mars 1947.

« Principes et Méthodes de l'Art traditionnel », *Etudes Traditionnelles*, janvier-février 1947.

« Nature de la Perspective cosmologique », *Etudes Traditionnelles*, juillet-août 1948.

« Considérations sur l'Alchimie (I) », *Etudes Traditionnelles*, octobre-novembre 1948, avril-mai 1949.

« "Nature sait surmonter Nature" », *Etudes Traditionnelles*, janvier-février 1950.

« Le Temple, Corps de l'Homme Divin », *Etudes Traditionnelles*, juin 1951.

« Extraits du Commentaire des Noms Divins par l'Imâm Ghazâlî » (Traduction et notes de Titus Burckhardt), *Etudes Traditionnelles*, octobre-novembre 1952, décembre 1954.

« "Je suis la Porte" », *Etudes Traditionnelles*, juin 1953, juillet-août 1953.

« La Genèse du Temple hindou », *Etudes Traditionnelles*,

octobre-novembre 1953, décembre 1953.

« Les Fondements de l'Art chrétien », *Etudes Traditionnelles*, avril-mai 1954.

« Les Fondements de l'Art musulman », *Etudes Traditionnelles*, juin 1954.

« Le Symbolisme du jeu des échecs », *Etudes Traditionnelles*, octobre-novembre 1954.

« Le Paysage dans l'Art extrême-oriental », *Etudes Traditionnelles*, avril-mai 1955.

« Commentaire succinct de la Table d'Emeraude », *Etudes Traditionnelles*, novembre-décembre 1960.

« Considérations sur l'Alchimie (II) », *Etudes Traditionnelles*, novembre-décembre 1961.

« "Chevaucher le Tigre" », *Etudes Traditionnelles*, juillet-octobre 1962.

« Le Masque Sacré », *Etudes Traditionnelles*, novembre-décembre 1963.

« Cosmologie et Science moderne », *Etudes Traditionnelles*, mai-juin 1964, juillet-octobre 1964, janvier-février 1965, mars-avril 1965, mai-août 1965.

« La Prière d'Ibn Mashîsh », *Etudes Traditionnelles*, janvier-février 1967.

« Mise au point en ce qui concerne l'édition française du livre *Alchemie : Sinn- und Weltbild* », *Etudes Traditionnelles*, janvier-février 1967.

« Caractères pérennes de l'art arabe », *Journal of World History*, 1972.

« Fès, une ville humaine » (causerie faite le 21 avril 1973 dans le palais du Pacha devant les membres de l'Association pour la sauvegarde de Fès), *Etudes Traditionnelles*, juillet-septembre 1984.

« Note sur le Prophète Mohammed », in *Formes et Substance dans les Religions* de Frithjof Schuon, pp. 86-87 (Paris, Dervy-Livres, 1975).

Préface à *Islam, Perspectives et Réalités* par Seyyed Hossein Nasr (Paris, Buchet-Chastel, 1975).

« Les Sciences traditionnelles à Fès », *Etudes Traditionnelles*, octobre-décembre 1977.

« Le Retour d'Ulysse », *Etudes Traditionnelles*, janvier-mars 1979.

« Fès et l'Art de l'Islam », in *Actes du Séminaire expérimental d'Animation culturelle*, 7 mars — 28 avril 1978, Fonds international pour le Promotion de la Culture, UNESCO, *Conférences*, volume 1, pp. 109-119, 1980.

« La Danse du Soleil », *Connaissance des Religions* (Nancy, France), 1985.

TRADUCTIONS DE L'ARABE EN FRANÇAIS

De l'Homme Universel (Traduction partielle de « Al-Insân al-Kâmil » de 'Abd al-Karîm al-Jîlî), avec une introduction par le traducteur ; Lyon, Derain, 1953 ; Paris, Dervy-Livres, 1975.

La Sagesse des Prophètes (Traduction partielle des « Fusûs al-Hikam » de Ibn 'Arabî), avec une introduction par le traducteur ; Paris, Albin Michel, 1955 et 1974.

Lettres d'un Maître Soufi (Traduction partielle des « Rasâ'il » de Moulay al-'Arabî ad-Darqâwî), avec une introduction par le traducteur ; Milan, Archè, 1978 ; Paris, Dervy-Livres, 1978.

LIVRES EN ANGLAIS

An Introduction to Sufi Doctrine (traduit du français par D.M. Matheson), Lahore, Ashraf, 1959 ; Wellingborough, Angleterre, Thorsons, 1976.

Siena, City of the Virgin (traduit de l'allemand par Margaret Brown), Oxford University Press, 1960.

Famous Illuminated Manuscripts (traduction partielle de *Von wunderbaren Büchern*), Olten et Lausanne, Urs Graf Verlag, 1964.

Sacred Art in East and West (traduit du français par Lord Northbourne), Bedfont, Middlesex, Angleterre, Perennial Books, 1967.

Alchemy : Science of the Cosmos, Science of the Soul (traduit de l'allemand par William Stoddart), Londres, Angleterre, Stuart and Watkins, 1967 ; Baltimore, Maryland, Etats-Unis, Penguin Books, 1972 ; Element Books, Shaftesbury, Angleterre, 1986.

Moorish Culture in Spain (traduit de l'allemand par Alisa Jaffa), Londres, Allen and Unwin, 1972 ; New York, McGraw-Hill, 1972.

Art of Islam : Language and Meaning (traduit du français par Peter Hobson), Londres, Scorpion Press, 1976.

Mystical Astrology according to Ibn 'Arabî (traduit du français par Bulent Rauf), Sherbourne, Angleterre, Beshara, 1977.

Fez, City of Islam (traduit de l'allemand par William Stoddart), Cambridge, Angleterre, Islamic Texts Society, en préparation.

Mirror of the Intellect (recueil d'essais traduit par William Stoddart), Quinta Essentia, Cambridge, Angleterre ; State University of New York Press, Albany, Etats-

Unis ; 1987.

Chartres and the Birth of the Gothic Cathedral (traduit de l'allemand par William Stoddart), Golgonooza Press, Ipswich, Angleterre, à paraître.

ARTICLES EN ANGLAIS

« Principles and Methods of Traditional Art », in *Art and Thought* (Coomaraswamy Festschrift), Londres, Luzac, 1947.

« The Spirit of Islamic Art », *Islamic Quarterly* (Londres), décembre 1954.

Foreword to *The Meaning of Icons* by Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky (translated by E. Kadloubovsky and G.E.H. Palmer), Boston, The Boston Book and Art Shop, 1956 ; Crestwood, New York, St. Vladimir's Seminary Press, 1983.

« Insight into Alchemy », *Tomorrow*, Winter 1964 ; *Studies in Comparative Religion*, Summer-Autumn 1979.

« Cosmology and Modern Science », *Tomorrow*, Summer 1964, Autumn 1964, Winter 1965. A paru aussi in *Sword of Gnosis* (edited by Jacob Needleman), Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1974.

« Because Dante is right », *Tomorrow*, Summer 1966.

« Perennial Values in Islamic Art », *Al-Abhath*, March 1967 ; *Studies in Comparative Religion*, Summer 1967 ; in *God and Man in Contemporary Islamic Thought*, Beirut, Centennial, 1972 ; in *Sword of Gnosis* (edited by Jacob Needleman), Baltimore, Penguin Books, 1974.

« Islamic Surveys : Four Works by Seyyed Hossein Nasr », *Studies in Comparative Religion*, Winter 1968.

« The Symbolism of Chess », *Studies in Comparative Religion*, Spring 1969.

« Teilhard de Chardin (I) », *Studies in Comparative Religion*, Spring 1969.

« The Seven Liberal Arts and the West Door of Chartres

Cathedral », *Studies in Comparative Religion*, Summer 1969 ; aussi Winter-Spring 1985.

« The Heavenly Jerusalem and the Paradise of Vaikuntha », *Studies in Comparative Religion*, Winter 1970.

« The Void in Islamic Art », *Studies in Comparative Religion*, Spring 1970 ; aussi Winter-Spring 1985.

Note on the Prophet Mohammed, in *Dimensions of Islam* by Frithjof Schuon, pp. 69-70 (Londres, Allen and Unwin, 1970).

« Arab or Islamic Art ? », *Studies in Comparative Religion*, Winter 1971 ; aussi in *Sword of Gnosis* (edited by Jacob Needleman), Baltimore, Penguin Books, 1974.

« Abstract Art in Ancient Fez », *Du* (Zurich), mars 1972.

Foreword to *Geometric Concepts in Islamic Art* by Issam El-Said and Ayse Parman, Londres, Scorpion Books, 1976.

« Introduction to Islamic Art », in *The Arts of Islam*, catalogue to the special exhibition in the Hayward gallery, Londres, The Arts Council of Great Britain, 1976.

« The Prayer of Ibn Mashîsh », *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring 1978 ; *Islamic Quarterly*, September 1978.

« The Return of Ulysses », *Parabola*, November 1978.

« Concerning the "Barzakh" », *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring 1979.

« Fez », in *The Islamic City*, UNESCO, Paris, 1980, pp. 166-176.

Preface to Austin's translation of Ibn 'Arabî's *The Bezels of Wisdom* (Fusûs al-Hikam), Londres, SPCK, 1980 ; Ramsey, New Jersey, The Paulist Press, 1980.

« The Sacred Mask », *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring, 1980.

« Teilhard de Chardin (II) », in *The Destruction of the Christian Tradition* by Rama Coomaraswamy, pp. 211-212. Bedfont, Middlesex, Angleterre, Perennial Books, 1981.

« The Role of Fine Arts in Muslim Education », in *Philosophy, Literature and Fine Arts* (edited by Seyyed Hossein Nasr), Sevenoaks, Kent, Angleterre, Islamic Education Series, 1982.

« Traditional Science », *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring, 1985.

Two short extracts from *Schweizer Volkskunst, Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring 1985.

« The Spirituality of Islamic Art », in *The Encyclopedia of World Spirituality*, vol. 20 (edited by Seyyed Hossein Nasr), en préparation.

« The Universality of Sacred Art », in *The Unanimous Tradition* (edited by Ranjit Fernando), The Institute of Traditional Studies, Colombo, Sri Lanka, en préparation.

TRADUCTIONS DE L'ARABE EN FRANÇAIS PUIS EN ANGLAIS

Letters of a Sufi Master (traduction partielle des « Rasâ'il » de Mulay al-'Arabî ad-Darqâwî), Bedfont, Middlesex, Perennial Books, 1973.

The Wisdom of the Prophets (traduction partielle des « Fusûs al-Hikam » par Ibn 'Arabî), Sherbourne, Beshara, 1975.

Universal Man (traduction partielle de « Al-Insân al-Kâmil » par 'Abd al-Karîm al-Jîlî), Sherbourne, Berhara, 1983.

LIVRES EN ITALIEN

L'Alchimia (traduit de l'allemand par Angela Terzani Staude), Turin, Boringhieri, 1961 ; (traduit du français par Ferdinando Bruno), Milan, Guanda, 1981.

Scienza moderna e Sagezza tradizionale (traduit de l'allemand par Angela Terzani Staude), Turin, Borla, 1968.

Siena, Città della Vergine (traduit de l'allemand par Gisella Burgisser), Milan, Archè, 1978.

L'Arte sacra in Oriente e Occidente (traduit du français par Elena Bono), Milan, Rusconi, 1976.

Introduzione alle Dottrine esoteriche dell'Islam (traduit du français par Barbara Turco), Rome, Edizioni Mediterranee, 1979.

Simboli (traduit du français par Elisabetta Bonfanti Mutti), Parme, All'Insegna del Veltro, 1983.

Chiave spirituale dell'Astrologia musulmana (traduit du français), Gênes, Basilisco, 1985.

ARTICLES EN ITALIEN

« Una Chiave spirituale dell'Astrologia secondo Muhyiddin ibn 'Arabî », *Rivista di Studii Iniziatici*, Naples, août-octobre 1947.

Nota sul Profeta Mohamed in *Forma e Sostanza nelle Religioni* di Frithjof Schuon (Rome, Edizioni Mediterranee, 1984).

TRADUCTIONS DE L'ARABE EN FRANÇAIS PUIS EN ITALIEN

L'Uomo Universale (traduit du français par Giorgio Jannaccone), Rome, Edizioni Mediterranee, 1981.

La Sapienza dei Profeti (traduit du français par Giorgio Jannaccone), Rome, Edizioni Mediterranee, 1985.

Lettere d'un Maestro Sufi (traduit du français par Giorgio Jannaccone), Milan, La Queste, 1985.

LIVRES EN ESPAGNOL

Alquimía (traduit par Ana María de la Fuente), Barcelone, Plaza y Janés, 1971.

La Civilización Hispano-Arabe (traduit par Rosa Kuhne Braban), Madrid, Alianza Editorial, 1977.

Esoterismo Islámico (traduit par Jesús García Varela), Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Sabiduría Tradicional y Ciencia Moderna (traduit par Jordí Quingles et Alejandro Corniero), Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Símbolos (traduit par Francisco Gutiérrez), Mallorca, José J.

de Olañeta, 1982.

Principios y Métodos del Arte sagrado, Buenos Aires, 1984.

ARTICLES EN ESPAGNOL

Nota sobre el Profeta Mohámed en *Forma e Sustancia en las Religiones* por Frithjof Schuon, capítulo sobre Mohámed (Madrid, Taurus Ediciones, 1981).

« El Simbolismo del Ajedrez », *Cielo y Tierra* (Barcelone), nº 1, 1982.

« El Arte sagrado », *Cielo y Tierra* (Barcelone), nº 6, 1983-1984.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction : Titus Burckhardt, sa vie et son œuvre
par William Stoddart 7

I Contre Teilhard de Chardin 19
II Deux exemples de symbolisme chrétien 25
III Le message théologique des icônes russes 27
IV Etre conservateur 29
V Le symbolisme de l'eau 41
VI Le rôle des beaux-arts dans l'éducation islamique 53
VII Valeurs pérennes de l'art islamique 67

Bibliographie de Titus Burckhardt 85

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN AVRIL 1992
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE SZIKRA
90200 GIROMAGNY
DÉPÔT LÉGAL : 2e TRIMESTRE 1992

IMPRIMÉ EN FRANCE